SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

- Анна Ивановна Цомакион
  -
  - Глава I. Детство и юность
  - Глава II. Что вынес Крамской из Академии художеств
  - Глава III. Мечты и действительность
  - Глава IV. Отношение Крамского к товарищам
  - Глава V. Крамской как художник
  - Глава VI. Крамской как художественный критик
  - Глава VII. Крамской как человек и семьянин
  - Источники
- notes
  - 1
  - 2
  - 3

Анна Ивановна Цомакион
Иван Крамской. Его жизнь и художественная деятельность

Биографический очерк А. И. Цомакион

С портретом Крамского, гравированным в Лейпциге Геданом

Глава I. Детство и юность

Родная хата. – Суровый отец. – Уездное училище и первые проявления характера. – Страстное влечение к живописи. – Вынужденное поступление в писцы. – Знакомство с Тулиновым. – Ученье у воронежского иконописца. – Освобождение из кабалы. – Крамской делается ретушером. – Фотографические экскурсии по России. – Приезд в Петербург. – «Бог ретуши»

Художник-мыслитель, художник-психолог, подаривший русскому искусству «Христа в пустыне» и «Неутешное горе», честный боец за идею свободного национального искусства, написавший на своем знамени многозначительные слова: «Вперед без оглядки!» – Иван Николаевич Крамской провел свое детство в убогой обстановке. Родился он 27 мая 1837 года в Новой Сотне, слободе уездного городка Острогожска (Воронежской губернии). Происхождения он был далеко не знатного. Дед его, по словам самого Ивана Николаевича, был так называемый войсковой житель и служил, кажется, волостным писарем где-то на Украине; отец, Николай Федорович, в молодых еще годах поступил на службу в Острогожскую городскую думу столоначальником и, приписавшись в острогожские мещане, женился на девице Настасье Ивановне Бреусовой, старинного казацкого рода. На службе Николай Федорович оставался до самой своей смерти, случившейся, когда сыну Ивану было всего двенадцать лет от роду. После смерти Николая Федоровича место его в думе занял старший сын Михаил и, по примеру отца, до конца дней своих оставался в должности письмоводителя. Второй сын, Федор, служил учителем в приготовительных классах Острогожского уездного училища, где и сам получил образование. Иван Николаевич был младшим из трех братьев. В своей автобиографии он упоминает еще о двух сестрах, рано умерших.

Дом, где провел детские годы И. Н. Крамской, вид со двора. 1908 *Фотография*.

С любовью вспоминает Крамской серенькую обстановку, в которой протекло его детство. Вся семья, состоявшая из пяти человек, ютилась в небольшой собственной хатке, выходившей тремя окнами на улицу. При хатке разведен был сад, где росла большая, густая вишня с раздвоенным стволом, игравшая немалую роль в детских воспоминаниях художника. Соседями с правой стороны были братья Крупченко, большие любители музыки. Оттуда часто доносились звуки хорового пения, скрипки и флейты. Особенно восхищала Ваню флейта. Иной раз вечером или среди тихой, теплой украинской ночи один из братьев наигрывал в саду, а маленький, худенький Ваня с умными серыми глазками, носивший в своей детской груди сердце, уже тогда открытое для всего прекрасного и высокого, для света и добра, подолгу слушал, затаив дыхание, и на другой день с раннего утра забирался на свою любимую вишню и там старался подражать на гребенке очаровавшим его звукам. Тут впервые зародилась в душе его любовь к музыке, которую он сохранил и в зрелом возрасте; в это же время обнаружились и зачатки любви к пейзажу. Уже тогда, в эти ранние детские годы, поражали ребенка переливы света на деревьях, игра солнечных лучей на поверхности замерзших лужиц, длинные тени, ложившиеся на дорогу от тонких стволов берез, легкая рябь, пробегавшая по поверхности

его любимой речки от внезапно подувшего ветерка… Когда возникла у него любовь к живописи, Крамской в точности не помнил, но уже семи лет он рисовал все, что ему попадалось, и из глины, которую брал у себя в погребе, лепил казаков наподобие тех, которых видел скачущими во весь опор по улице, – что очень ему нравилось и даже возбуждало невинное чувство зависти.

Улица в Острогожске с домом (второй слева с палисадником), в котором провел детские годы И. Н. Крамской. 1908 ***Фотография***

Описывая далее свою родную улицу, Крамской вспоминает бедняка-соседа по левую сторону, у которого хатка была еще хуже его собственной и который удивлял его, главным образом, тем, что, будучи стар, имел совсем маленькую бородку. Напротив Крамских жили какие-то богатые люди; их дом выходил на улицу пятью окнами, а при доме был прекрасный сад, спускавшийся до реки, – предмет восхищения маленького Вани. «Ах! какая это была река!» – восклицает Иван Николаевич в своей автобиографии и описывает, с каким наслаждением он подолгу наблюдал свинцово-бурые волны ее в половодье.

По ту сторону, где жили Крамские, улица состояла домов из двадцати. На правом конце ее, позади узенького переулка, возвышалась гора, где зимою катались на салазках и на больших льдинах, которые Ваня умел искусно обделывать наподобие

санок; на левом конце была громадная площадь, где летом шла игра в мяч, в свайку, в дючки, где пускали змей.

Как видно, будучи дошкольником, лучшие часы свои Крамской провел на улице. Дома было скучно. Отец и в то суровое, как всякому известно, время казался человеком крайне крутого нрава. Как мало значил он для ребенка, видно уже из признания самого художника, говорившего, что сначала он точно не замечал отца, а с тех пор как заметил, все воспоминания о нем сосредоточиваются, главным образом, на его утренних сборах на службу, во время которых он неизменно журил мать, возившуюся у печки с ухватом или кочергой. При всех неприятных свойствах своего характера он к тому же еще сильно пил. Однако материальной нужды семья, по словам самого Крамского, не терпела: отец получал десять рублей в месяц жалованья и, кроме того, имел большие доходы от записей в гильдию, что давало иногда от шестидесяти до семидесяти рублей в месяц.

И. Н. Крамской. Конец 1850-х – начало 1860-х.

Первыми уроками грамоты будущий художник обязан был одному из братьев-музыкантов, который, собрав у себя семь-восемь девочек и мальчиков, учил их по методе аз, буки, веди и так далее. У этого учителя-дилетанта Крамской научился читать Псалтырь и Часослов, отлично понимать титлы и словотитлы, и первым годом, изображенным им на печке, был 1844-й, причем особенно тщательно выводилась нравящаяся цифра «4». Вслед за тем, – но когда именно, Крамской не помнил, – он поступил в Острогожское уездное училище, где сразу занял место первого ученика. Тринадцати лет кончил он курс, по собственным его. рассказам – с разными отличиями, похвальными листами и отметкой «пять» по всем предметам, первым учеником, как

свидетельствовал выданный ему из училища аттестат. Впоследствии, вспоминая эту пору своей жизни и время экзаменов, он говорит в письме к жене: «Помню живо то страшное время, когда выходишь на экзамен – кровь в виски стучит, руки дрожат, язык не слушается, и то, что хорошо знаешь, – точно не знаешь, а тут очки, строгие лица учителей… Помню, как, бывало, у меня кулачонки сжимались от самолюбия и я твердо решался выдержать и не осрамиться». Как видно, уже в этом возрасте начинали вырабатываться в ребенке те особенности характера, которыми отмечена вся последующая деятельность Крамского, та твердая воля, та ни перед чем не отступающая решимость, которая заставляла его идти навстречу каким угодно трудностям, если к этому призывали чувство долга и требования логики. Из этого маленького школьника со сжимавшимися под влиянием внутреннего решения кулачками уже складывался человек, всю жизнь свою твердивший себе и другим: «Вперед без оглядки, – были люди, которым было еще труднее!»

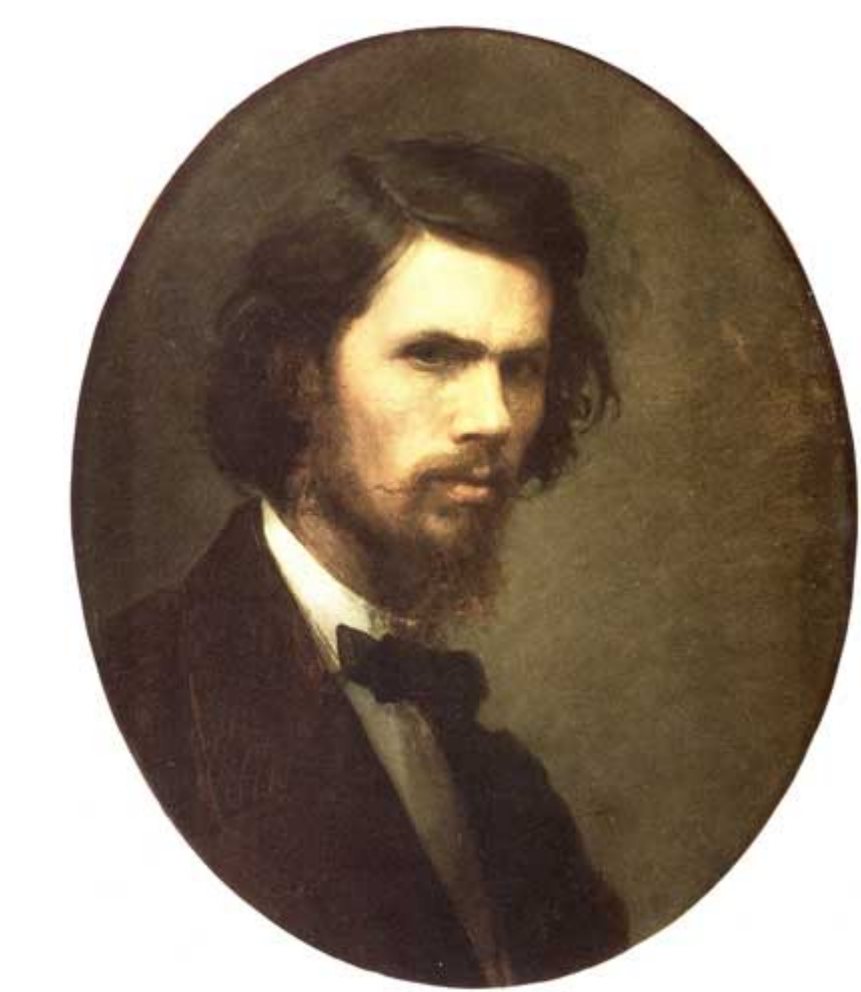
Здесь, в училище, начались для маленького Вани и первые уроки рисования, что сначала очень радовало мальчика. Скоро, однако, уроки эти показались ему скучными: он почти целый год рисовал какой-то профиль без затылка, с началом чуба на лбу, а во втором классе так и не смог одолеть выбранной им самим из оригиналов литографии Святого семейства, за что, рассказывал он впоследствии, старичок учитель обозвал его лентяем, зарывающим свой талант в землю. Подметил ли старичок в своем маленьком ученике уже занимавшуюся искру священного огня, или то было случайное, невольное пророчество?

Когда Крамской кончил курс уездного училища, отца его уже не было в живых. Тяжело отозвалась на судьбе даровитого ребенка эта ранняя потеря: поступить в гимназию оказалось невозможным за недостатком средств. Не умри отец – средства, может быть, и нашлись бы. Всю жизнь свою не мог Крамской простить судьбе эту горькую обиду; всю жизнь страдал он от сознания, что лишен систематической подготовки, что, будь она в его распоряжении, не то бы он мог сделать для любимой родины и дорогого искусства. «Никогда и никому я так не завидовал, как человеку действительно образованному», – писал он не раз.

«Ах, как я жалею о своей юности, – говорил он И. Е. Репину в 1863 году, будучи уже уважаемым и любимым учителем. – Вы не можете представить себе, с какой завистью я смотрю на всех студентов и на всех ученых!.. Не воротишь… Я иногда думаю: может быть, я и не художник совсем, может быть, я и не остался бы в сфере искусства при других обстоятельствах…» «Мне не дано обстоятельствами знание – лучшее, чем человек может обладать в

жизни, – пишет он через тринадцать лет (в 1876) Ф. Ф. Петрушевскому. – Я всегда, с ранней юности с завистью взирал на людей науки, а теперь зависть хотя и улеглась с летами, но уважение и любовь к науке остались как сожаление о чем-то окончательно утраченном». За два года до смерти своей он пишет А. С. Суворину: «Я самоучка во всем, кроме грамотности».

Теперь, когда изданы письма Крамского, когда мы узнали, какие духовные сокровища таил в себе этот мыслитель-самоучка, каждый из нас признает, что «горькая обида» была нанесена не одному Крамскому, но в лице его и всему русскому обществу.



Крамской И.Н. Автопортрет. 1867.

Мать, неграмотная и неразвитая женщина, не зная, что предпринять, куда определить сына, еще не окрепшего и слишком

молодого, чтобы поступить на службу, оставила его поучиться еще годик. Он остался в училище, играя роль старшего ученика в классе, иногда заменяя учителя, и через год вышел с тем же аттестатом, в котором был переправлен только его возраст.

Выход из училища стал для четырнадцатилетнего мальчика моментом, с которого началась для него борьба за жизнь, как он ее понимал. Страсть к живописи в этот первый период юности вполне успела определиться у будущего художника. Мальчик с восторгом всматривался в образа старого острогожского собора, писанные учившимся в Риме художником Величковским в XVIII веке, и желание учиться и сделаться самому художником овладевало им все с большей и большей силой. Впечатления детства прочны; быть может, в этом старом соборе с прекрасными образами взошли в душе ребенка первые ростки той склонности к библейским сюжетам, которой отличался впоследствии зрелый художник.

Между тем домашние желали распорядиться его судьбой по-своему. Верный семейным традициям, старший брат настаивал на его поступлении на службу в качестве писца. Мальчик покорился и поступил писцом сначала в Острогожскую городскую думу, а потом к посреднику по полюбовному размежеванию. Но покорился он лишь внешним образом и на время. Усердно исполняя свои служебные обязанности, переписывая, а иногда и сочиняя бумаги и рапорты к разным превосходительным лицам, доводя свое совершенство в каллиграфии почти до виртуозности, Ваня все свободное время проводил за рисованием. К этому времени относится знакомство его с М. Б. Тулиновым, страстным любителем живописи, рисовавшим акварелью и самоучкой занимавшимся фотографией. Познакомил их брат-учитель, Федор Николаевич, предложивший Тулинову зайти посмотреть, как рисует его брат Ваня. В своих воспоминаниях Тулинов подробно описывает свое знакомство с маленьким, худеньким, серьезным и в высшей степени застенчивым мальчиком, который сначала ни за что не соглашался показать свои работы, но потом, разговорившись, пожаловался ему, что кроме туши и французского карандаша у него ничего нет, а вот у отца его товарища, Турбина, есть маленькие кусочки акварельных красок. Тулинов обещал поделиться с мальчиком своими хорошими красками и тем заманил его к себе. Проведя бессонную от волнения ночь, Ваня побежал к Тулинову и, увидев его работы, пришел в неописуемый восторг. После этого он очень часто забегал к своему двадцативосьмилетнему другу поговорить по душам или позаимствовать книжку из его маленькой библиотеки.

Знакомство с Тулиновым еще более разжигало в душе Вани

его заветное желание: он не переставал приставать к матери и старшему брату с просьбою отдать его в учение к живописцу, но только не из тех, которые жили в Острогожске. Родные отказывали, говоря, что живописцы ходят без сапог, и как на поучительный пример указывали на местного живописца, Петра Агеевича, который ходил на рынок в опорках и халате. Но Ваню не так легко было убедить. В то время он уже успел прослышать о Брюллове, слава которого в сороковых годах гремела по всей России. Он доказывал, что не все живописцы разделяют участь Петра Агеевича, что вот Брюллов не ходит в халате, нажил большое состояние и живет чуть ли не в царских палатах. Его не слушали; для семьи Крамского имя Брюллова было не более как пустым звуком. Однако Ваня не унывал и продолжал настаивать на своем: он верил, что победа в конце концов останется за ним, и занялся пока своим образованием. Запоем читал он все, что только мог достать, благо брат Федор охотно приносил ему книги из училищной библиотеки. Тут он познакомился со всей журнальной литературой времен Белинского, влияние которого впоследствии сильно сказалось на его эстетических воззрениях. Тулинов рассказывает, что однажды, к удивлению своему, застал его за чтением Гегеля; но мальчик чистосердечно сознался, что ничего в этой книге не понимает.

Наконец мать должна была уступить настойчивым просьбам сына и сама свезла его в Воронеж, к лучшему тамошнему иконописцу. По контракту, заключенному с последним, пятнадцатилетний юноша должен был пробыть в ученье шесть лет.

Ваня радовался, что наконец достиг желаемого, но быстро наступило для него печальное разочарование. Круг обязанностей его вскоре определился, но определился совершенно неожиданным образом. Он должен был растирать краски, носить хозяину обед на противоположный конец города, в кладбищенскую церковь, где тот тогда работал, прислуживать мастерам, а осенью вытаскивать из реки, иногда стоя по пояс в воде, большие бочки для зимних запасов и поднимать их вместе с товарищами на высокую гору. Такая суровая жизнь оказалась не по силам юноше, переживавшему к тому же период напряженного умственного развития. Исполняя обязанности мальчишки, он писал стихи, много читал и настолько был поглощен различными модными в то время научными вопросами, что собирал вокруг себя аудиторию из подмастерьев и учеников и разъяснял им такие вещи, как «животный магнетизм, месмеризм и прочую чертовщину», как сам писал потом.

Эта потребность делиться своими мыслями, потребность в

аудитории, сделалась впоследствии отличительной чертой Крамского.

Настрадавшись в течение приблизительно трех месяцев и видя, что живописи его не научат и, вероятно, учить не будут, Крамской написал матери, убедительно прося ее взять его обратно домой. Мать собралась в Воронеж, и после долгого и упорного сопротивления со стороны мастера ей удалось наконец высвободить из кабалы своего Ваню. Напутствуемый ругательствами и прочими выражениями хозяйского гнева, Крамской вернулся в родную слободу.

Снова началась борьба со старшим братом, который тяготился обязанностью содержать Ваню. Но тут произошло событие, сразу решившее судьбу юноши. В это время, то есть в 1853 году, производилось передвижение войск по случаю Севастопольской кампании. К Острогожску двинули драгунский полк, одновременно с которым приехал туда из Харькова фотограф-еврей, Яков Петрович Данилевский, в надежде, что благодаря стечению праздного военного люда, частым парадам и разводам можно будет зашибить копейку. Ожидания эти сбылись; работа закипела. На беду, в самый разгар лихорадочной деятельности запивает ретушер. В отчаянии Данилевский отправляется к товарищу по работе, Тулинову, предлагая ему ретушировать его работы за какую угодно цену. Не имея ни малейшего желания взяться за это дело, Тулинов указал на Ваню и вместе с ним занялся отделкой нескольких взятых на пробу фотографий. Общими силами они добились того, что фотографии вышли у них лучше, нежели у харьковского ретушера. Обрадованный Данилевский начал переговоры со старшими братьями Вани. Но мать долго не соглашалась на просьбу сына отпустить его на службу к фотографу. Ее смущало еврейское происхождение последнего (известна антипатия малороссов к евреям), и не убеждали даже уверения Тулинова и других знакомых, вмешавшихся в это дело, что он хотя и еврей, но крещеный. В конце концов она, однако, уступила; контракт был заключен, и Крамской поступил к Данилевскому на службу в качестве ретушера и акварелиста на жалованье в два рубля пятьдесят копеек в месяц. С этих пор, говорит Тулинов, Ваня стал Иваном Николаевичем Крамским. В это время ему было шестнадцать лет.

Когда работа в Острогожске закончилась, Данилевский уехал в Харьков и через два месяца выписал к себе «Ивана Николаевича». Приходилось расставаться с родным городом и близкими людьми. О том, каким образом Относился сам Крамской к своему отъезду, мы узнаем из дошедших до нас

страничек его дневника, написанного для друга. Не совсем еще выработанным, несколько неуклюжим языком, с заметным оттенком лиризма и значительной долей сентиментальности рассказывает он о своих сборах, изливая перед другом волновавшие его в то время чувства. Он описывает свое прощание с людьми и предметами, наиболее ему дорогими, с любимыми книгами, с картиной собственной работы («Смерть Ивана Сусанина»), даже с мебелью и различными безделушками; чувства, понятные для всякого, кому приходилось в юности покидать обстановку детства. «Положим так, – говорит он, – что мне будущее очень и очень льстит, потому что в нем я предвижу конец всех моих стремлений; но, Боже мой! Как сказать в последний раз „прости!“» (Последние слова относились к первой страсти юноши Крамского).

По договору с хозяином расходы на поездку в Харьков были отнесены на счет самого Крамского, и он истратил на нее свой единственный, им самим заработанный рубль. С этих пор никогда и ни от кого Крамской не получал материальной поддержки.

Служа у Данилевского, Крамской попытался было брать уроки акварельной живописи; но оба лица (фотограф Левдик и учитель рисования в гимназии Безперчий), к которым он обращался, отнеслись к нему настолько недоброжелательно, что он оставил эту бесполезную затею и собственными усилиями достиг через год желаемого совершенства.

Жизнь Крамского у фотографа далеко нельзя было назвать счастливой. Еврей эксплуатировал своего молодого помощника. В том же дневнике, написанном для друга, Крамской дает следующую характеристику своего патрона: «Своих понятий в живописи он вовсе почти не имеет, а следует по большей части суждению посторонних, в которых, так же как и в моем герое, случается не слишком много знания, да к тому же он живет в самом посредственном круге жителей города. В домашней жизни он человек очень хороший, вне же семейства он… или нет, нет, лучше я ничего не скажу». Видно, сказать бы пришлось нечто не особенно лестное. Далее он сознается, что Данилевский своим жидовским характером и поступками незаметно даже для него сильно портит ему настроение. Ко всем бедам присоединялась еще и полная неудовлетворенность юноши работой у Данилевского, которого он, как видно из его слов, признавал безусловным профаном в живописи. «Портреты его выходят препошлыми; как выразился один остряк – это месяц в полнолунии». И над этими-то антихудожественными произведениями Данилевского он, художник и эстетик до мозга костей, должен был работать большую часть дня.

Крамской за работой. ***Фотография.***

Терпеливо перенося всевозможные невзгоды, Крамской находил утешение в дружбе с сыном Данилевского, гимназистом, в не покидавшей его страсти к чтению и черпал новые силы в неиссякаемом источнике своей любви к природе и живописи. «Как часто делаюсь я задумчивым, взглянув несколько раз на какой-нибудь ландшафт, – пишет он все в том же дневнике. – Я преимущественно люблю ландшафты, а в особенности если они представляют ночь, вечер или что-нибудь в этом роде… О! как я люблю живопись! Милая живопись! Я умру, если не постигну тебя хоть столько, сколько доступно моим способностям». Далее он говорит, что слово «живопись» есть для него «электрическая искра», что «при его произнесении он весь превращается в какое-то внутреннее трясение». Из этого несколько наивно выраженного

признания нельзя не видеть, что жизнь вне «милой живописи» теряла в глазах пылкого юноши свой главный смысл.

С тем же Данилевским, у которого Крамской прослужил три года, он объездил чуть ли не пол-России: побывал в Орле, Туле, Курске, Москве, Казани, Нижнем Новгороде. Наконец, повздорив с хозяином в Нижнем Новгороде, уехал в Петербург, где поступил ретушером к фотографу Александровскому. В этой должности Крамской работал так успешно, его ретушерская кисточка создавала такие chef-d’oeuvre'ы, что скоро благодаря ему Александровский сделался «фотографом Его Императорского Величества», получил «Орла» и вся знать стала сниматься у него, изменив гремевшей в то время фотографии Левицкого. Впоследствии Крамской был приглашен в фотографию Деньера, которая благодаря все той же волшебной кисточке не замедлила в свою очередь занять первое место в ряду петербургских фотографий. Заваленный заказами, Крамской, будучи уже учеником Академии, делился этой работой со своими товарищами, которые прозвали его «богом ретуши».

Глава II. Что вынес Крамской из Академии художеств

Поступление в Академию и разочарование в ней. – Картина Иванова «Явление Христа народу» и влияние толков о ней на Крамского. – Веяния начала шестидесятых годов. – Тринадцать протестантов с Крамским во главе на академическом конкурсе 9 ноября 1863 года. – Выход их из Академии.

Не скоро по приезде в Петербург решился Крамской поступить в Академию. Он считал себя слишком к этому неподготовленным, так как никогда не пробовал рисовать с гипса, а для поступления в Академию надобно было представить такой рисунок. Многих трудов стоило недавно приехавшему в Петербург Тулинову уговорить его заняться рисованием с гипса.

Н. И. Крамской в годы учебы в Академии художеств. Начало 1860-х. *Фотография.*

В это время к Крамскому ходил ученик Академии

Литовченко; он предложил ему позаниматься с ним и принес для пробы голову Венеры, потом, через несколько дней, голову Лаокоона. Прекрасный рельефный рисунок карандашом головы Лаокоона был представлен в Академию, и двадцатилетнего Крамского приняли в число учеников.

Чего ожидал для себя Крамской от Академии, видно из его статьи «Судьбы русского искусства», где он говорит, что вступал в Академию, как в некий храм, думая услышать «огненные речи профессоров». В первую же треть года (1857) он был переведен в класс гипсовых фигур, в следующую треть – уже в натурный класс и скоро перегнал многих из своих товарищей. Обеспеченный материально (он зарабатывал в качестве ретушера от ста до трехсот рублей в месяц), добившись наконец возможности совершенствоваться в своей «милой» живописи, Крамской начал новую жизнь в кругу товарищей по Академии. Получив малую серебряную медаль за рисунок, он отпраздновал это событие, устроив в своей небольшой уютной квартирке товарищескую вечеринку, которая послужила началом постоянных сборищ у него после вечерних классов. Для этих вечеринок, рассказывает Тулинов, было установлено Крамским нечто вроде программы. Один из товарищей обязательно читал что-нибудь из лучших произведений тогдашней литературы, другие в это время оканчивали заданные в Академии работы, которые тогда еще позволялось брать на дом, третьи исполняли какой-нибудь заказ ради заработка. Жилось весело, юноши совершенствовались в искусстве и развивались. На этих вечерах Крамской изобрел новый способ писать поясные портреты в натуральную величину, оканчивая их в три часа и работая карандашом, карандашным соусом, растушкой и гуашевыми белилами. Этот способ скоро нашел себе многих последователей, между которыми был и Литовченко.

Но в Академии, как «в некоем храме», Крамскому скоро пришлось разочароваться. Уже по истечении нескольких месяцев он пришел к грустному выводу, что ничего общего с «храмом» Академия не имеет, что огненных речей ему здесь не услышать. В напечатанной в 1877 году статье «Судьбы русского искусства» он описывает, как велико было его разочарование. «Нужно сказать, что до вступления моего в Академию я начитался разных книжек по художеству, биографий великих художников, разных легендарных сказаний об их подвигах и тому подобное и вступил в Академию, как в некий храм, полагая найти в ее стенах тех же самых вдохновенных живописцев, о которых я начитался, поучающих огненными речами благоговейно внемлющих им юношей. Словом, я полагал встретить нечто похожее на те

мастерские итальянских художников, какие действительно существовали. Рассказы товарищей о том, что такой-то профессор – замечательный теоретик, а вот этот – великий композитор, только разжигали мое воображение. В натурном классе я имел уже право избрать себе профессора в постоянные руководители, которому я должен был показывать свои классные и внеклассные работы и выслушивать замечания и советы. Как видите, это правило было бледным отголоском когда-то живого общения между учителем и учениками и имело место за целые столетия до возникновения самих Академий».

Группа членов С. – Петербургской Артели художников. 1863—1864 ***Фотография.***

Слева направо: Б.Б. Вениг, Ф.С. Журавлев, А.И. Морозов, И.Н. Крамской, К.Б. Лемох, А.Д. Литовченко, К.Е. Маковский, Н.Д. Дмитриев, Н.П. Петров (стоит), В.П.Кретайн.

На первых же порах встретил он вместо общения, о котором мечтал, и лекций, как ему грезилось, «об искусстве», одни голые и сухие замечания, что вот это длинно или коротко, а вот это надо постараться посмотреть на антиках, Германике, Лаокооне… «Видеть, как и что работает замечательный теоретик или творит великий композитор, мне (да и никому почти) не удавалось никогда. Одно за другим стали разлетаться создания моей собственной фантазии об Академии и прокрадываться охлаждение. В классе живописи наступили для меня настоящие муки: я не мог понять, что такое живопись и что значат „краски“. Самые колоритные вещи здесь, при натуре, казались мне

неестественными; замечания же профессора отличались и в этом случае тем же лаконизмом: „Плоско, коленка дурно нарисована, и чулок вместо следка“; на другой день другой с равнозначащими замечаниями, но с иными вариациями: „Не худо, не худо!.. Э… это не так, да и то не так! Все не так!..“ Оставалось товарищество – единственное, что двигало всю массу вперед, давало хоть какие-нибудь знания, вырабатывало хоть какие-нибудь приемы и помогало справляться со своими задачами».

Далее Крамской рассказывает, в какое смущение приводило всех учеников присуждение медалей за эскизы, приготовляемые ими к ежемесячным экзаменам. «В конце каждого месяца, с приближением экзаменов усиливалась лихорадочная деятельность; а последняя ночь часто просиживалась напролет за окончанием рисунков и приготовлением эскизов. С рассветом дня экзамена Академия полна; все сотни рисующих и пишущих налицо: развешивают, расставляют работы, потом целыми толпами обозревают, судят, чьи рисунки или этюды лучше всех; кому следует медаль или другая награда. Но вот приближаются роковые десять часов утра, когда нас выгоняют, так как собирается уже ареопаг профессоров. Начинаются томительные часы экзамена. Каждый с лихорадочным сердцебиением старается не пропустить выхода Совета, чтобы поскорее узнать свою судьбу, так как немедленно после того нас впускали для обозрения. Но проходит обыкновенный срок, профессора вышли давно, а нас все еще не впускают… Откуда-то смутно начинают носиться слухи, что медаль или первый номер получил такой-то!.. Как? Почему?.. Не может быть! Наконец и собственными глазами удостоверяешься, что определение товарищей и свое собственное далеко расходится с определением Совета. Нужно самому пережить эти минуты, чтобы понять муку неотвязчивых вопросов: почему это лучше того, зачем такому-то дали медаль, когда у него натурщик не похож не только лицом (эта роскошь никогда в Академии не уважалась и не требовалась), а хотя бы корпусом? Что же это такое? и чего они требуют?.. Никогда никакого разъяснения, точно совершают Элевсинские таинства! Такую странность экзаменов нельзя было всегда приписывать какой-либо несправедливости, напротив, мы все как-то смутно чувствовали, что существует какая-то система, но какая? – этого в целом редкому из нас удавалось уяснить себе; да и уяснившие не все могли с нею примириться, потому что грамматика: столько-то голов в росте человека, такие-то плечи, такой-то длины ноги, затем коленки и следки по возможности ближе к антикам, – удовлетворяла не всякого…» «Нельзя сказать, чтобы мы не пытались вовсе найти исхода, и я помню наивные речи

товарищей-ораторов, что следует попросить Совет, чтобы нас допустили присутствовать на экзаменах, разумеется, без права голоса и только в качестве самых почтительных слушателей. Ведь вообразите, говорил оратор, какое сбережение крови, здоровья и времени! а главное: что бы мы узнали, и как это было бы полезно и интересно!.. Один профессор говорит, другой профессор говорит, третий говорит!., и о чем? О рисунке, о живописи, о композиции? А!? Как все это может нас двинуть вперед!.. Только… только этого не состоялось… мы не просили. Иногда, впрочем, натурщики разъясняли нам кое-что, так как они были единственными счастливыми слушателями этих лекций. Бывало пристанем: ну, Тарас, голубчик, скажи, пожалуйста, что они там такое говорят? Как это происходит? – „Да как? Сначала все так тихо по-иностранному разговаривают между собой, а потом заспорят и почнут уже по-русски“. Конечно, при таком порядке пустить слушателями хотя бы учеников Академии – неудобно. Итак, результаты экзаменов, наполняя сердца наши тревогой, а головы недоумением, не могли быть орудием образовательным. Оставалось, кому нравилось, ловить отрывки профессорских советов вроде вышеприведенных».

Далее Крамской говорит о вреде практикуемых в Академии так называемых сочинений на заданную тему. Имея дело с юношами старше 20 лет, у которых уже начинают появляться в голове собственные фантазии, Академия должна бы поощрять их попытки к самостоятельному творчеству; между тем она убивает в них всякое проявление самобытности, навязывая им обыкновенно избитую и шаблонную тему по выбору профессора. «Сколько я себя помню, – продолжает он, – эта премудрость мне не понравилась с первого же шага, и я никогда не мог к ней приспособиться и с нею помириться. Мне уже в то время казалось, что сделать эскиз можно только тогда, когда в голове сидит какая-либо идея, которая волнует, не дает покоя, идея, имеющая стать впоследствии картиной; что нельзя по заказу сочинять, когда угодно и что угодно». Далее он рассказывает, какие вследствие этой неправильной системы и наставлений вроде того, что располагать группы следует непременно пирамидально и ни в коем случае нельзя ставить главного героя в профиль, вырабатывались у учеников уродливые приемы композиции: один старался начертить на бумаге красивую кривую и по этой кривой располагать фигуры, причем содержание картины являлось уже само собой, в зависимости от формы кривой; другой пачкал лист бумаги карандашом или углем, потом растирал все это пальцами и тряпкой и, всматриваясь в полученные таким образом пятна, искал – на что они похожи и какую из этого можно сделать

картину; выходило, по его мнению, великолепно.

Что же касается «огненных речей», или, попросту, лекций по наукам вспомогательным, то они оказались не лучше всего прочего. «Кроме того, – пишет Крамской, – существовали еще лекции из наук вспомогательных: перспективы, анатомии и теории изящных искусств. Перспектива в то время не читалась (кажется, за отсутствием лектора после смерти Воробьева). Лекции анатомии я прослушал и на них узнал кроме того, что мне знать было необходимо, кое-что из „любопытства“, как выражался покойный старик Буяльский, который читал анатомию, приспособляясь к невежеству слушателей точь-в-точь как дают грудным детям булку или кашицу: в жеваном виде…» «О лекциях же теории изящного удержалось в памяти такое смутное представление, что я многого сказать не могу: правда, я и был-то на них два раза…» На этих лекциях профессор рассказывал, как заперся однажды Брюллов, чтобы написать картину; оплакивал своего преждевременно умершего сына; громил современных художников за то, что они неучи, невежи и музыки не понимают… «Пойти на третью лекцию, – говорит Крамской, – я уже не дерзал и потому решительно не просветился в теории искусства и даже не знаю того, насколько эти лекции касаются самой теории».

Впоследствии, вспоминая о своем разочаровании, Крамской писал в 1874 году Репину: «Помню я мечты юности об Академии, о художниках; как все это было хорошо! Мальчишка и щенок, я инстинктом чувствовал, как бы следовало учиться и как следует учить… Но действительность не дала возможности развиваться правильно, и я, увядая, рос и учился. Чему? вы знаете; делал что-то спросонья, ощупью».

Вскоре по поступлении Крамского в Академию, в 1858 году, случилось событие, имевшее важное значение для его художественного воспитания и еще более отвратившее его от Академии, к которой он уже и раньше относился так скептически. Иванов привез свою картину «Явление Христа народу». Какое впечатление произвели на Крамского эта картина и сам художник, его трагическая судьба и преждевременная смерть, мы узнаем из той же статьи, озаглавленной «Судьбы русского искусства», и, кроме того, из «Воспоминаний» Тулинова. «В то время, когда мое молодое стремление к искусству было так странно смущено, – говорит Крамской в „Судьбах русского искусства“, – и я все больше и больше запутывался в вопросах первостепенной для меня важности, – приехала картина Иванова „Явление Христа народу“. В первое время, когда я ее увидал, я решительно не мог составить себе о ней никакого отчетливого

понятия. Поднявшиеся в нашем низменном муравейнике толки о ниспровержении правил композиции (пирамидальности тож), об оскорбительном и неизящном старике налево, о зеленом рабе, о некрасивости Христа еще больше повергли меня в уныние. Несмотря на то что фигура Иоанна Крестителя на меня произвела впечатление чего-то страшного, я видел, однако ж, что она против всяких правил поставлена профилем; что Христос некрасив действительно… но отчего фигура Его выражает твердость и спокойствие, как будто он знает, куда идет и зачем?»

Мнения, высказанные в печати, как лестные, так и нелестные, не удовлетворяли Крамского; его возмутили замечания товарища насчет удивительной правильности рисунка ног Крестителя, их костей и мускулов. «Верно, но глупо, – думал Крамской, и товарищ ему вдруг не понравился. – Можно ли было говорить о коленках, костях и мускулах, когда это не картина, – а слово! Главная фигура, Иоанн Креститель, указывает туда, в даль, на Грядущего, глаголя: „Грядет креплий мене во след мене, Ему же несм достоин преклонся разрешите ремень сапог его“, и картина как будто сама договаривает вместо слов: „И грядет, да разрешит врата адовы“, и раб на картине как бы дожидается, что с приходом Грядущего и его цепи спадут. Попробуйте, отнимите раба, и картина наполовину потеряет…» Вот что говорил ученик Академии своему другу Тулинову, с которым провел целый день у картины, рассматривая ее то вблизи, то издали. «Мальчишка и щенок» знал, почему зеленый раб с цепью был выдвинут чуть не на первый план; тем не менее он всей душой жаждал услышать мнение авторитета.

Но вот раздается страшная весть: Иванов умер! «С тех пор я так испугался, – говорит Крамской, – что картина сама по себе перестала быть предметом изучения и интереса, и даже хороша ли она или дурна, стало для меня безразлично, а главное: человек, художник, его положение, его судьба стал меня занимать больше всего. Двадцать пять лет работать, думать, страдать, добиваться, приехать домой к своим, привезти им наконец этот подарок, что так долго и с такой любовью к родине готовил, – и вот тебе! Мы даже не сумели пощадить больного человека. Мне просто стало страшно. И помню, я даже что-то такое написал по поводу смерти Иванова.[1] К Академии с этих пор я стал охладевать совершенно и хотя проболтался в ней еще несколько лет, но уже немного, так сказать, иронизировал».

Несмотря на все муки и сомнения Крамского, занятия его в Академии, насколько их оценивали другие, а не он сам, шли превосходно. Он достиг необыкновенного совершенства в рисунке, сделался великим его мастером; он получал одну за

другой все положенные медали, и на каждой академической выставке появлялись его работы. В 1860 году он выставил картину «Смертельно раненный Ленский», награжденную второй серебряной медалью, к этой картине прибавлена была заметка: «первый опыт собственного сочинения». В 1861 году выставлены были портреты товарищей: Венига, Корзухина, Чистякова, Крейтана и картина «Молитва Моисея по переходе израильтян через Чермное море»; в 1862 году – «Поход Олега на Царьград» и «Моисей источает воду из скалы». В этом же 1862 году Крамской сделал, по поручению профессора Маркова, до пятидесяти рисунков для купола храма Спасителя в Москве и восемь картонов в натуральную величину. Что это была за каторжная работа, видно из письма Крамского к Тулинову: «Представьте же себе, что площадь плафона – в две тысячи четыреста аршин – должна быть застлана картонами по частям; на этих картонах от центра должны быть разбиты градусы, и по этим градусам нужно было вычертить и рисовать, по эскизу Маркова, в ту величину, какая должна быть на месте, в храме. А величина вот какая: например, одна голова Бога-Отца семь аршин, ноготь на большом пальце руки пол-аршина, – а все кругом – херувимы и серафимы и облака, состоящие из херувимских головок. И вот, в продолжение года то ползая по полу, не разгибая спины, для градусов и вычерчиваний, то вырисовывая картоны, сверяя и примеряя, и все это без отдыха – нужно к сроку, – я о своем существовании даже забыл».

В этом же году, то есть в 1862-м, Крамской вместе с некоторыми товарищами был приглашен в качестве преподавателя в рисовальную школу Общества поощрения художников, помещавшуюся в то время в здании Биржи. О его преподавательской деятельности мы скажем ниже.

В 1863 году Крамской должен был кончить курс в Академии. Предстоял конкурс на золотую медаль, и удостоенный ее ученик получал право шестилетнего пребывания за границей на счет Академии. На стороне Крамского были все шансы. Но здесь случилось событие, повлиявшее на всю последующую жизнь его и его товарищей. В числе четырнадцати[2] человек они отказались от конкурса на заданную тему и вышли из Академии.

Причины, подготовившие это событие, следует искать в общих веяниях того горячего времени. Критический дух конца пятидесятых и начала шестидесятых годов, этого периода общего пересмотра и переоценки старых дореформенных порядков, не мог не проникнуть в Академию. После того как перестали набирать казеннокоштных учеников, обыкновенно с десятилетнего возраста воспитывавшихся в традициях

псевдоклассического искусства, сюда со всех сторон России потянулись люди различных сословий и возрастов, влекомые любовью к искусству и жаждой систематического художественного образования. В описываемую нами горячую эпоху широких задач и новых идеалов люди эти не могли не внести с собой в стены Академии частицы того, что совершалось за пределами этих стен. Выхваченные из общества, переживавшего в то время период высокого подъема духа, они вносили с собой освежающую волну новых веяний. Прилагая к академической схоластике всюду носившийся и во все щели проникавший дух критики и отрицания авторитетов, они не могли оставаться покорными исполнителями давно практиковавшихся порядков. Постепенно вырабатывалось у них самосознание и определялся собственный их взгляд на роль художника в обществе, на его права и обязанности. На усиленное биение общественного пульса они отозвались широким размахом молодых стремлений. Зараженные духом смелости и инициативы, верой в новые идеалы и возможностью осуществить их собственными силами, они мечтали о создании на развалинах псевдоклассики своей собственной, новой, молодой русской школы живописи и в противоположность царившему в Академии искусству Запада назвали ее «национальной». Освобождение крестьян, обратившее взоры русской интеллигенции на жизнь меньшей братии, не могло не повлиять на направление симпатий молодых художников и остановило их выбор на сюжетах из бытовой жизни. Чаще и чаще стали появляться среди их внеклассных работ картинки жанра.

Но кроме этих учеников-новаторов, или жанристов, в стенах Академии существовала еще и другая категория молодых художников, составлявших, если можно так выразиться, законнорожденное ее потомство. Это были историки, то есть специалисты по исторической живописи, верные старым традициям, хранители чистоты стиля. Понятно, что все симпатии профессоров были на стороне последних. Но «в сущности, – говорит Крамской, – у них (то есть у профессоров) ничего не было, кроме привычек и вкусов, в которых они выросли. Все они, за немногими исключениями, не были способны сознательно, во имя идеи, давить проявление молодой жизни». В принципе считая жанровые картины низшим родом живописи, не стоящим поощрения, профессора на практике не могли не награждать такие произведения своих учеников, как «Приезд станового на следствие» Перова, «Продавец халатов» Якоби или «Первое число»; за эти картины выдавались большие и малые серебряные медали. «Я застал, – говорит Крамской, – Академию еще в то

время, когда недоразумение Совета относительно нарождающейся силы национального искусства было в спящем состоянии и когда еще существовала золотая медаль за картинки жанра. Мало того, это счастливое недоразумение было настолько велико, что все медали, даже серебряные, можно было получать за такие картинки помимо классов». Выдадут профессора медали за картинки жанра да «для очистки совести, чтобы не обижать очень историков, и постановят: не допускать на золотые медали не имеющих серебряных за классные работы; а на выставках встречаются уже с такого рода картинами, как „Первый чин“ Перова, „Светлый праздник нищего“ Якоби, „Отдых на сенокосе“ Морозова, „Возвращение пьяного отца“ Корзухина, „Сватовство чиновника“ Петрова. Постановление Совета забыто, и золотая медаль награждает лапти да сермяги». «От этих картинок, – говорит в своих воспоминаниях И. Е. Репин, – веяло такой свежестью, новизной и, главное, поразительной реальной правдой и поэзией настоящей русской жизни! Да, это был истинный расцвет русского искусства! Это был прекрасный ковер из живых цветов на затхлом петербургском болоте». Среди мечтаний о создании новой школы, среди горячих речей Крамского, более всех ратовавшего за идею свободного национального искусства, наступил для учеников Академии день конкурса на золотую медаль, выдаваемую за сочинение на заданную тему.

«В 1863 году, – говорит Крамской, – я состоял конкурентом и писал программу. За три-четыре месяца до годичного экзамена по всем мастерским конкурентов было разослано печатное объявление о новом постановлении Совета, касавшееся программистов на золотые медали». В четырех-пяти пунктах этого объявления говорилось, что отныне различие между жанром и исторической живописью уничтожается, что в конкурсе на малую золотую медаль всем по-прежнему будет даваться один сюжет, а в конкурсе на большую будут даваться не сюжеты, как прежде, а темы, например, гнев, радость, любовь к отчизне, причем каждый ученик сможет реализовать данную тему сообразно своим наклонностям, обратившись к жизни современной, давно прошедшей или библейской. Далее объявлялось, что на всех конкурентов будет одна большая золотая медаль и что конкурировать можно будет только однажды. Все это были нововведения по случаю предстоящего столетнего юбилея Академии.

Ученики собрали митинг, на котором было решено подать в Совет прошение с просьбой предоставить им полную свободу в выборе сюжетов, так как золотую медаль дадут только одному, который один только и воспользуется правом поездки за границу,

а следовательно, для справедливой оценки необходимо, чтобы каждый выбрал тему, соответствующую его характеру и наклонностям. Затем в прошении ставился вопрос, будут ли экзаменующиеся по обыкновению заперты на двадцать четыре часа; эта мера признавалась учениками нецелесообразной, так как, не получив готового сюжета, а только тему, ученик должен был иметь в своем распоряжении больше времени, чтобы одуматься. На это прошение, подписанное Крамским и тринадцатью его товарищами, ответа не последовало. Тогда подано было второе прошение, в котором говорилось, что некоторые из учеников-жанристов уже имеют малые золотые медали за картины на свободно выбранные сюжеты, и их несправедливо подвергать испытанию наравне с историками. Прошение заключалось просьбой о праве свободного выбора сюжетов. Но и после этого второго прошения Совет остался глух и нем.

Тогда была выбрана депутация к отдельным профессорам, в состав которой вошел и Крамской. Но и эта мера оказалась не успешнее предыдущих. Один из профессоров дал ответ приблизительно следующий: «Не согласен и не соглашусь; если бы это случилось прежде, то вас бы всех в солдаты; прощайте!» Другой ответил: «Вы говорите глупости и ничего не понимаете; я и рассуждать с вами не хочу». Третий категорично заявил, что «нигде в Европе этого нет и другого способа для экзаменов Европа не выработала». Наконец, четвертый принял депутацию с изысканной любезностью и обещал сделать все от него зависящее. «Но странно, – говорит Крамской, – на последовавшем затем вечернем собрании все почувствовали, что надо готовиться ко всему, даже к выходу, потому что после всех объявлений самый важный вопрос, что именно решено Советом относительно нас – остался еще более таинственным».

Получив несколько дней спустя повестку явиться 9 ноября 1863 года в конференц-зал Академии на конкурс, ученики провели часть ночи в совещаниях и в конце концов запаслись на всякий случай прошениями, гласящими, что «по домашним или там иным причинам я, такой-то, не могу продолжать курс в Академии и прошу Совет выдать мне диплом, соответствующий тем медалям, которыми я награжден». Кроме того, Крамской был выбран депутатом и должен был в случае неблагоприятного исхода сказать от лица всех товарищей несколько слов Совету. «Вероятно, дурно был проведен остаток ночи всеми, – говорит он, – по крайней мере я все думал, все думал».

Случившееся 9 ноября 1863 года Крамской описывает так: «Наступило утро. Мы все собираемся в мастерской и ждем

роковых десяти часов. Наконец спускаемся в правление и остаемся в преддверии конференц-залы, откуда поминутно выходит инспектор и требует у чиновников разных каких-то справок. Наконец дошла очередь и до нас. Подходит инспектор и спрашивает: „Кто из вас жанристы и кто историки?“ Несмотря на всю простоту этого вопроса, он был неожиданностью для нас, привыкших в короткое время не делать различия между собой. Имея необходимость разъяснить в Совете, как вообще отнеслись к нашим прошениям, мы поторопились сказать: все историки! Да и что можно было сказать в последнюю секунду перед дверьми конференц-залы, которые в это время уже раскрылись чьими-то невидимыми руками, и в них, там, в перспективе, в глубине: мундиры, звезды, ленты; в центре полный генеральский мундир с эполетами и аксельбантами, большой овальный стол, крытый сукном, с кистями. Тихо мы взошли, скромно поклонились и стали вправо, в углу. Так же неслышно захлопнулась за нами дверь, и мы остались глаз на глаз. Секунду я ждал, что теперь уже весь Совет вместо инспектора поставит нам вопрос: кто из нас жанристы и кто историки? Но случилось безмолвное и заведомо несправедливое признание всех нас историками. Вопрос поставить нам в эту минуту избегали. Вице-президент поднялся со своего места с бумагой в руке и прочел не довольно громко и маловнятно: „Совет Императорской Академии художеств к предстоящему в будущем году столетию Академии для конкурса на большую золотую медаль по исторической живописи избрал сюжет из скандинавских саг: „Пир в Валгалле“. На троне бог Один, окруженный богами и героями; на плечах у него два ворона; в небесах, сквозь арки дворца Валгаллы, в облаках видна луна, за которой гонятся волки, и проч., и проч., и проч…“ Чтение кончилось; последовало обычное прибавление: „Как велика и богата даваемая вам тема, насколько она позволяет человеку с талантом высказать себя в ней и, наконец, какие и где взять материалы, объяснит вам наш уважаемый ректор, Федор Антонович Бруни“. Тихо с правой стороны от вице-президента подымается фигура ректора с многозначительным, задумчивым лицом, украшенная, как все, лентами и звездами, и направляется неслышными шагами в нашу сторону. Вот уже осталось не более сажени… Сердце бьется… еще момент, и от компактной массы учеников отделяется фигура уполномоченного, по направлению стола и наперерез пути ректора. Бруни остановился. Вице-президент поднялся снова, седые головы профессоров повернулись в нашу сторону, косматая голова скульптора Пименова решительнее всех выражала ожидание; конференц-секретарь Львов стоял у кресла вице-президента и смотрел

спокойно и холодно. Уполномоченный заговорил:

– Просим позволения сказать перед Советом несколько слов… Мы подавали два раза прошение, но так как Совет не нашел возможным исполнить нашу просьбу, то мы, не считая себя вправе больше настаивать и не смея думать об изменении академических постановлений, просим покорнейше Совет освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание художников.

– Все? – раздается откуда-то из-за стола вопрос.

– Все, – отвечает уполномоченный кланяясь; и затем компактная масса шевельнулась и стала выходить из конференц-залы.

Один по одному из конференц-залы Академии выходили ученики, и каждый вынимал из бокового кармана своего сюртука вчетверо сложенную просьбу и клал перед делопроизводителем, сидевшим за особым столом. Когда дошла моя очередь, я заметил, что была уже груда в четыре вершка вышиною. Тут же кто-то шепчет: один остался! Кто? Прошло не более минуты: узнаем, что, когда зала от нас очистилась, в самом углу оказался один историк.

Когда все прошения были уже поданы, мы вышли из правления, затем из стен Академии, и я почувствовал себя наконец на этой страшной свободе, к которой мы все так жадно стремились. Дальше вспоминать нечего. Началась действительность, а не фантазии».

Крамской поднял знамя за свободное национальное искусство: «Вперед, без оглядки, – были люди, которым было еще труднее!» Честно и твердо в течение всей жизни отстаивал он свою позицию и всегда с гордостью вспоминал день 9 ноября 1863 года, называя его единственным хорошим днем своей жизни. Вот что писал он, между прочим, Репину по прошествии более десяти лет: «И вдруг – толчок… проснулся… 63-й год, 9-е ноября, когда четырнадцать человек отказались от программы. Единственный хороший день в моей жизни, честно и хорошо прожитый! Это единственный день, о котором я вспоминаю с чистой и искренней радостью. Проснувшись, надо было взяться за искусство. Ведь я люблю его, да как еще люблю, если бы вы знали! Больше партий, больше своего прихода, больше братьев и сестер. Что делать, всякому свое».

Глава III. Мечты и действительность

Артель свободных художников. – Задуманный Крамским клуб художников. – Крамской – преподаватель в школе рисования. – Встреча его с Репиным. – Обыденная жизнь Артели: работа и развлечения. – Первая передвижная выставка, устроенная Крамским в Нижней Новгороде. – Портреты великих людей. – Первое заграничное путешествие. – Суровый приговор Крамского новейшей европейской живописи.

«Жутко и горько было молодым художникам, – рассказывает И. Е. Репин, – в особенности в первое время выхода. Они вдруг должны были очистить свои академические мастерские, в которых они работали и жили совсем свободно не только сами, но давали часто место бедняку-приятелю, художнику, писать свою картину и тут же спать в уголку. За несколько лет житья здесь, поддерживаемые стипендиями, они сильно привыкли к своим мастерским, где проходила их самая горячая молодость… В мастерских у них было множество книг серьезного содержания, валялись в разных местах совсем новые журналы того горячего времени и газеты. По вечерам до поздней ночи здесь происходили общие чтения, толки, споры… Несмотря на то что то были части казенного здания, мастерские представляли собой очень теплые жилища, с полной свободой нравов и поведения. Некоторых конкурентов окружала здесь целая семья родственников и других приживалок».

Всех этих хороших условий они лишились с выходом из Академии.

Как ни тяжело, однако, было положение Крамского и его товарищей, за них была их молодость, вера в свое дело и любовь к нему. С такими союзниками люди не пропадают. Они нашлись очень скоро. Поселившись каждый отдельно в бедных каморках, где и работать-то было не всегда возможно, товарищи продолжали собираться у Крамского и здесь сообща обсуждали свое положение. Речь шла о самых элементарных потребностях жизни. «Тогда необходимо было прежде всего есть и питаться, – говорит, вспоминая это время, Крамской, – так как у всех четырнадцати человек было два стула и один трехногий стол». Своей неутомимой энергией, своим веселым и деятельным характером Крамской поддерживал бодрость духа в более слабых товарищах и составлял главный центр, вокруг которого группировался их дружеский кружок. Обсуждая совместно вопрос, каким образом заручиться возможностью (как говорил

впоследствии Крамской) наедаться досыта не только в праздники, но и в будни, они решили поселиться всем вместе и с разрешения правительства устроить нечто вроде художественной ассоциации, мастерской и конторы или бюро для приема заказов. Круг деятельности Артели должен был обнимать портреты, иконостасы, копии, оригинальные картины, рисунки для изданий и литографий, рисунки на дереве и так далее. Из общей суммы заработков предполагалось откладывать известный процент для составления оборотного капитала.

Уже 13 ноября, то есть по прошествии всего четырех дней по выходе из Академии, Крамской писал об этом решении Тулинову, прося его как человека более практичного не отказать им в участии и совете. Кому принадлежало в этом деле первое слово, никто не мог сказать, но все сразу увидели, что выход найден.

«Художественная артель возникла сама собой, – писал в 1882 году Крамской. – Обстоятельства так сложились, что форма взаимной помощи сама собою навязывалась. Кто первый сказал слово? Кому принадлежал почин? Право, не знаю. В наших собраниях после выхода из Академии в 1863 году забота друг о друге была самой выдающейся заботою. Это был чудесный момент в жизни нас всех».

Члены Артели наняли общее помещение, где у всякого был удобный угол, где были светлые, просторные кабинеты для каждого, был общий большой, светлый зал. Хозяйство велось общее, им занималась жена Крамского (он женился в 1862 году, за несколько месяцев до выхода из Академии). Появились заказы, приобретен был собственный фотографический аппарат. Все повеселели и дружно принялись за дело. Но на долю молодых художников выпадало много неприятностей со стороны. К их работам многие относились пренебрежительно; знатоки и любители, воспитанные в старых традициях, видели в их новых картинках симптомы падения русского искусства. Об их выходе из Академии шли разнообразные толки; были люди, которые, не понимая их честного протеста, называли его скандалом. Это всего более огорчало Крамского.

Составляя как бы центр самой Артели, будучи выбран ее старшиной и ведя все ее дела, Крамской горячо принимал к сердцу все, что относилось к ней. Он не только без устали работал сам, но и следил за тем, чтобы все взятые Артелью заказы были исполнены по возможности хорошо и добросовестно. Благодаря художественности исполнения Артель скоро приобрела много заказов и на академических выставках работы ее членов занимали всегда почетное место. Большое влияние на товарищей имел Крамской и личным своим примером. Репин приводит

образец его крайней добросовестности, описывая происходившее на его глазах. Крамскому был заказан запрестольный образ Бога-Саваофа для петрозаводской церкви, и над этой картиной он работал очень долго и серьезно, делая много этюдов, изучая произведения старых мастеров. На улице он не пропускал ни одного интересного старика, чтобы не завлечь его в мастерскую и не написать с него этюда какой-нибудь части лица для своего образа. Руки и ноги благородных форм не ускользали от его внимания, и владелец их волей-неволей позировал ему в данной позе. Исполняя так серьезно заказы, Крамской давал, кроме того, уроки, рисовал портреты, много занимался своими учениками и ученицами, много читал, интересовался всяким выдающимся фактом общественной жизни. «Всего более отзывалась в его сердце, – говорит Репин, – захудалость, забитость родного искусства, беспомощного, слабого, как грудной ребенок. Видел он, как много молодых, даровитых сил гибло на его глазах; как за бесценок сбывались лучшие перлы новой нарождавшейся школы. Видел, как мало-помалу забывается их законный академический протест и отходит в область преданий в разных нелепых вариантах; Академия же по-прежнему процветает, уничтожив совсем отдел жанристов, изгнавши тем окончательно современное народное искусство из стен Академии… Он мучился, страдал, боялся быть забытым, искал новых путей подъема русского искусства, нового выхода своим заветным идеям, и нашел».

Он додумался до необходимости создать клуб художников.

Клуб этот, по его мысли, должен был взять под свою опеку всю русскую художественную жизнь и направить ее на настоящую национальную дорогу, помочь ей в развитии самобытности, очистить от рутины и освободить от иностранных поверхностных влияний устарелых традиций.

Ядро клуба должны были составить работающие художники – действительные члены. Членами-соревнователями, гостями, могли быть наши меценаты и все, кому дорого русское искусство. Художники устраивали бы в нем свои выставки, посылали бы их в провинциальные центры, продавали бы свои картины, организовывали лотереи, прием заказов и так далее. Кроме своих дел они должны были заботиться о молодых, начинающих художниках, талантливых учениках, достойных попечения клуба. Предполагалось устроить в помещении клуба свою художественную школу на совсем новых, рациональных основаниях. Художники-члены должны были поддерживать учеников материально и морально, предоставлять им средства для поддержки их художественного развития, направлять его в

соответствии с личными способностями того или иного учащегося и посылать их на заграничные выставки и в путешествия на определенные сроки (долгое пребывание за границей признавалось вредным); также они должны были предоставлять молодым художникам помещения и необходимые материалы для работы над картинами, и так далее. Все это должны были ведать и наблюдать избранные старшины клуба под строгим контролем действительных членов.

Проект этот своей широтой и новизной не мог не увлечь всех, кому Крамской сообщал о нем… Сам он был почти счастлив и с жаром продолжал разрабатывать частности устава… В кружках пока еще негласных учредителей и их знакомых об этом заговорили. На собраниях учредителей стали появляться новые лица; нашлись между ними талантливые ораторы… Каждому из них хотелось блеснуть красноречием, прибавить что-нибудь новое, свое к этой грандиозной идее клуба Крамского. «Зачем такая замкнутость, узкость, – ораторствовали некоторые пылкие, талантливые деятели, – только одни пластические искусства! Надобно делать, так делать!.. Следует соединить здесь весь русский интеллект. Не ограничиваясь даже всеми искусствами, как, например, музыкой, архитектурой, сценическим и вокальным искусствами, необходимо привлечь и науку: философию, историю, астрономию, медицину. Чтобы учреждение это не было каким-то специальным, замкнутым кружком, надобно, чтобы вся русская интеллектуальная жизнь, как в одном фокусе, сосредоточивалась бы в клубе…»

Речи новых ораторов пришлись более по вкусу большинству учредителей и возымели такой успех, что Крамской вскоре очутился в оппозиции и почти один отстаивал свою идею специального клуба художников. Наконец голос его стал гласом вопиющего в пустыне, и он должен был устраниться.

«Нет, дело клуба погибло теперь навсегда, – говорил он, разбитый, с сильной горечью, – я знаю теперь, чем кончится эта широкая идея их. Они кончат самым обыкновенным, бесцельным, пошлым клубом: будут пробавляться куплетцами, сценками, картами и скоро расползутся, растают, не связанные никаким существенным интересом. А жаль! Ах, как жаль!.. Такой чудесный случай испорчен…»

Клуб художников образовался без него и считался некоторое время лучшим клубом Петербурга; говорят, бывало там иногда весело; для русского искусства он прошел бесследно. Крамской там не бывал совсем.

Расставшись с мечтой основать специальный художественный клуб, который, по его мнению, должен был иметь такое

благотворное значение для развития новой русской школы живописи, Крамской не упал, однако, духом; у него оставались еще Артель и его педагогическая деятельность – два орудия борьбы против академической рутины, два широких поприща для пропаганды его заветных идей; и он отдался им всецело.

При всей своей занятости Крамской всегда относился к своим ученикам и ученицам чрезвычайно внимательно и серьезно. Он не довольствовался уроками в школе рисования, но приглашал учеников к себе на дом и здесь охотно давал им советы и руководил их занятиями. «Ученики, – говорит И. Е. Репин, – испытав разницу его преподавания от академического, пробили к нему торную дорожку». Преподавал он по-своему, оригинально, больше всего старался растолковывать, объяснять каждую проведенную черту и настаивал на тщательном изучении рисунка. Заняв место преподавателя в гипсовом и натурном классах женского отделения рисовальной школы, Крамской сразу начал с нововведения. Многие ученицы натурного класса при поступлении его уже делали большие композиции, совершенно не зная рисунка. На этот пробел указал Крамской и в помощь им прочел краткий курс анатомии. Зараженные его крайней добросовестностью и сознавая свою неподготовленность, некоторые ученицы вернулись обратно в гипсовый класс, чтобы начать обучение в нем сызнова… Домашними и летними работами учениц Крамской интересовался чрезвычайно. Кроме того, он постоянно бывал на их домашних рисовальных вечерах, где охотно рисовал вместе с ними и давал им необходимые объяснения. Преимущественно благодаря его стараниям и влиянию из сорока женщин, бывших в то время ученицами рисовальной школы, вышло немало хороших художниц, из которых наиболее выделяется Е. М. Бем, сохранившая о Крамском самые лучшие воспоминания. Кроме того, школа выпустила много хороших учительниц рисования для школ и гимназий.

Среди учеников Крамского были такие деятели, как Ярошенко и Репин. В записках последнего мы находим много в высшей степени интересных данных, касающихся как личности любимого учителя, так и взглядов его на искусство и преподавание. Чрезвычайно живо описывает Репин свое первое знакомство с Крамским, поразившую его наружность художника и впечатление, производимое им на учеников. Поступив в Академию, Репин стал посещать и рисовальную школу Общества поощрения художников. О Крамском он много слышал от товарищей и с волнением ждал его прихода в класс. «Вдруг сделалась полнейшая тишина… И я увидел худощавого человека в черном сюртуке, входящего твердой походкой в класс. Я

подумал, что это кто-нибудь другой: Крамского я представлял себе иначе. Вместо прекрасного бледного профиля у этого было худое скуластое лицо, и черные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч; а такая трепаная жидкая бородка бывает только у студентов и учителей. Так вот он какой… Какие глаза! Не спрячешься, даром что маленькие и сидят глубоко во впалых орбитах; серые, светятся… Вот он остановился перед работой одного ученика. Какое серьезное лицо, но голос приятный, говорит с волнением. Ну, и слушают же его! Даже работы побросали; стоят около, разинув рты; видно, что стараются запомнить каждое слово. Какие смешные и глупые лица есть, особенно по сравнению с ним. Однако он долго остается все еще у одного! Сам не поправляет, а все только объясняет. Этак он всех не обойдет, пожалуй. А вот наконец перешел к другому, и все за ним… Я стал сильно волноваться по мере приближения его ко мне, но работать продолжал. До меня ясно уже долетали отдельные слова и выражения его, и мне все более и более нравился тембр его голоса и какая-то особенная манера говорить как-то торжественно, для всех. Вот так учитель!.. Его приговоры и похвалы были очень вески и производили неотразимое действие на учеников. Что-то он мне скажет?! Вот он и за моей спиной; я остановился от волнения. „А, как хорошо! Прекрасно! Вы в первый раз здесь?“

У меня как-то оборвался голос, и я почувствовал, что не могу отвечать».

Крамской заинтересовался рисунком Репина и пригласил его к себе. С этих пор устанавливаются дружеские отношения между учеником и учителем, всегда сердечно, по-товарищески относившимся к младшему собрату, всегда искренно радовавшимся его успехам; здесь начало тех бесед, в которых Крамской излагал ученику свои взгляды на искусство, говорил о роли художника в жизни общества, о тех требованиях, которым должен удовлетворять истинный художник; он учил Репина тому, чего не давала Академия, и часто к слову развивал перед ним целые научные теории. «С этого времени, – рассказывает Репин, – я часто стал ходить к Крамскому и боялся только ему надоесть. Он бывал всегда так разнообразен и интересен в своих разговорах, что я часто уходил от него с головой, трещавшей от самых разнообразных вопросов». Однажды Репин сообщил ему о своем намерении поступить в университет и спросил его совета. Крамской серьезно обрадовался: «Если вы это сделаете и выдержите ваше намерение как следует, – сказал он ему, – вы поступите очень умно и совершенно правильно. Образование – великое дело! Знание – страшная сила. Оно только и освещает

всю нашу жизнь, всему дает значение. Конечно, только науки двигают людей. Для меня так ничего нет выше науки; ничто так – кто ж этого не знает – не возвышает человека, как образование. Если вы хотите служить обществу, вы должны знать и понимать его во всех его интересах, во всех проявлениях; а для этого вы должны быть самым образованным человеком. Ведь художник есть критик общественных явлений: какую бы картину он ни представил, в ней ясно отразится его миросозерцание, его симпатии, антипатии и, главное, та неуловимая идея, которая будет освещать его картину. Без этого художник ничто… Не в том еще дело, чтобы написать ту или другую сцену из истории или из действительной жизни. Она будет простой фотографией с натуры, этюдом, если не будет освещена философским мировоззрением автора и не будет носить глубокого смысла жизни, в какой бы форме это ни появилось. Почитайте-ка Гете, Шиллера, Шекспира, Сервантеса, Гоголя… Их искусство неразрывно связано с глубочайшими идеями человечества… Да, мир верен себе, он благоговеет только перед вечными идеями человечества, не забывает их и интересуется глубоко только ими. И Рафаэль не чудом взялся; он был в близких отношениях со всем тогдашним ученым миром Италии. А надобно знать, что была тогда Италия в интеллектуальном отношении. Да, образование, образование! Особенно теперь нужно художнику образование. Русскому пора наконец становиться на собственные ноги в искусстве, пора сбросить эти иностранные пеленки; слава Богу, у нас уже борода отросла, а мы все еще на итальянских помочах ходим. Пора подумать о создании своей, русской школы, национального искусства!..» «Я считаю, что теперь наше искусство пребывает в рабстве у Академии, – говорил он в другой раз, – а она сама есть раба западного искусства. Наша задача настоящего времени – задача русских художников – освободиться от этого рабства; для этого мы должны вооружиться всесторонним развитием самих себя».

Другим утешением служила Крамскому Артель, дела которой шли блистательно. Заказы сыпались в таком изобилии, что не было возможности выполнять их собственными средствами; стали приглашать помощников. Тут-то и пришлось работать Крамскому, который боялся, чтобы заказанные работы не пострадали от спешности. Некоторые заказы стали поручаться лучшим ученикам Академии. Предприятие разрасталось. В мастерские Артели публика шла, как на выставку. Летом многие уезжали на родину и привозили оттуда прелестные жанровые картинки. Некоторые артельщики затевали даже большие исторические картины. Иногда они вместе селились на лето в деревне и устраивали себе

мастерскую где-нибудь в овине. В Артели появился достаток; квартиру наняли более просторную, на углу Вознесенского и Адмиралтейской площади, то есть передвинулись ближе к центру. Но, несмотря на возраставшее благополучие, никакая роскошь не допускалась. Жили более высокими интересами. «Здесь, в общей зале мастерской художников, – говорит Репин, – кипели оживленные толки и споры по поводу всевозможных общественных явлений. Прочитывались запоем новые трескучие статьи».

Но с приходом Крамского споры умолкали; всякому хотелось услышать, что скажет «дока».

«Дока только что вернулся с какого-нибудь урока, сеанса или другого дела; видно по лицу, что в голове его большой запас свежих животрепещущих идей и новостей; глаза возбужденно блестят, и вскоре голос его уже звучит симпатично и страстно по поводу совсем нового, еще не слыханного никем из них вопроса, такого интересного, что о предыдущем споре и думать забыли. И так на целые полчаса завладевает он общим вниманием. Наконец, усталый, он берет газету и бросается на венский стул, забросив ноги на другой; он бывал очень изящен в это время в естественной грации усталого человека».

По четвергам, рассказывает далее Репин, в Артели устраивались вечера, на которые допускались по рекомендации членов-артельщиков и гости. Вечера эти проходили чрезвычайно оживленно и весело. «Через всю залу ставился огромный стол, уставленный бумагой, красками, карандашами и всякими художественными принадлежностями. Желающий выбирал себе по вкусу материал и работал, что в голову приходило. В соседней зале на рояле кто-нибудь играл, пел. Иногда тут же вслух прочитывались серьезные статьи о выставках или об искусстве. Так, например, лекции Тэна об искусстве читались здесь переводчиком Чуйко до появления их в печати. Здесь же однажды Антокольский излагал свой критический взгляд на современное искусство. После серьезных чтений и самых разнообразных рисований следовал очень скромный, но очень веселый ужин. После ужина иногда даже танцевали, если бывали дамы». «На этих оживленных, недорогих ужинах много говорилось тостов и экспромтов…» «Когда случались за ужином Трутовский и Якоби, они садились визави, и весь ужин превращался тогда в турнир остроумия между ними; прочая публика превращалась невольно в громкий хор хохота: стены узкой столовой дрожали от всеобщего смеха… Исключение из беззаботного веселия составлял иногда Крамской. Часто сидевших около него гостей он увлекал в какой-нибудь политический или моральный спор, и тогда мало-помалу

публика настораживала уши, следила и принимала деятельное участие в общественных интересах».

Как ни значительна была роль Крамского в кругу его товарищей, в глазах публики он довольно долго не проявлял себя ничем особенно выдающимся. Его имя стало общеизвестно только к концу шестидесятых годов; до тех пор хорошо знали и ценили его только товарищи и ученики. Вне Артели он слыл за одного из лучших рисовальщиков. Так, по словам В. В. Стасова, в 1864 году, когда был поднят вопрос о продолжении издания картин галереи графа Строганова, секретарь Общества поощрения художников, Д. В. Григорович, указал на него как на того молодого человека из начинающих, но уже вполне надежного, которому следует поручить исполнение для гравера рисунков с самых трудных, самых важных и талантливых картин галереи. Ему поручили знаменитую картину Леонардо да Винчи и несколько других.

Летом 1865 года Крамской поехал в Нижний Новгород, где во время ярмарки устроил вместе с товарищами выставку картин членов Артели и других художников. Судя по письмам Крамского, эта выставка пользовалась большим сочувствием тогдашнего нижегородского губернатора Одинцова и привлекла массу публики, всегда падкой до всего нового и небывалого. Она должна считаться первым шагом к периодическим выставкам образовавшегося впоследствии Товарищества передвижников. Самым крупным произведением была здесь «Тайная вечеря» Те. По пути в Нижний Новгород Крамской случайно встретился у Тулинова с бывшим своим профессором Марковым, очень его любившим и предсказавшим, что из него выйдет колоссальный художник. В то время Марков был в большом горе. Он взял на себя живопись в куполе храма Спасителя в Москве и, будучи уже слишком стар, чтобы целый день стоять на лесах с запрокинутой назад головой, поручил эту работу художнику Макарову. Читатель помнит, что картоны для этого купола изготовлял Крамской, который, следовательно, имел полное право получить этот новый заказ; но в то время он был еще учеником Академии, и профессор не желал отрывать его от занятий, поручая ему работу в Москве, да кроме того, по собственному признанию, боялся его молодости и неопытности. Когда же были сняты леса и на плафоне оказалась «не живопись, а свинцовый карандаш», да к тому же исполнявший эту работу художник исчез, взявши вперед условленное вознаграждение, Марков пришел в отчаяние. «Не неприятности, а позор готовится на старости», – говорил он Тулинову, прося его уговорить Крамского приехать в Москву для переговоров об исправлении живописи на куполе. Но у Крамского были старые счеты с Макаровым, он не желал иметь с ним дело и

отказывался. Однако при личной встрече слезы старика и неотступные его просьбы тронули Крамского, и он согласился. Пригласив двух товарищей, Венига и Кошелева, он заключил с Марковым формальный контракт, по которому брал за всю работу в куполе десять тысяч рублей и обязывался закончить ее к апрелю 1866. года. Впоследствии к условленным десяти тысячам Марков по случаю увеличившихся работ прибавил еще семь. «Трое товарищей, – говорит Тулинов, – поселились вместе на одной квартире, работали с утра до ночи даже и по праздникам, а вечера проводили у себя дома, причем Крамской почти все время читал, упершись в стол обеими руками (между прочим для того, чтобы дать отдых голове, почти в продолжение всего дня запрокинутой назад во время работы в куполе)». Любопытно, что в самый разгар работы Крамской заметил крупную ошибку в рисунке ног, но тотчас же нашел средство исправить ее ракурсами к великой радости Маркова, уже пришедшего в отчаяние. По окончании работ товарищи разделили между собой плату, составившую по вычете расходов и внесении процента в Артель около полутора тысяч рублей на каждого.

В конце шестидесятых годов Крамской также много работал карандашом и кистью, создавая преимущественно портреты. В 1868 году на академической выставке были представлены выполненные им портреты Н. И. Второва и г-жи Шперер; в 1869 году – портреты К. К. Ланца, художников И. И. Шишкина, А. И. Морозова (карандашом), М. Б. Тулинова, княгини Е. А. Васильчиковой, графа Д. А. Толстого; в 1870 году – разные работы карандашом и акварелью и акварельные портреты в натуральную величину великих князей Сергея и Павла и дочери графа Бобринского. Кроме того, в 1868 году Крамской получил заказ на изготовление для Московского Румянцевского музея копий с нескольких десятков портретов великих людей, над которыми работал около трех лет, распределяя свое время таким образом, чтобы по вечерам работать портреты, а дни посвящать «своим бедным сиротам-картинам». К концу, однако, ему пришлось отдавать этой работе и все свои дни. «Работаю теперь волом, – пишет он летом 1871 года художнику Васильеву, – и завтра, самое позднее послезавтра, кончу проклятых великих людей. Одурел: по три портрета в день!»

К 1868 году относится выход Крамского из рисовальной школы Общества поощрения художников. Оставив ее, он продолжал, однако, интересоваться работами своих учеников и учениц, посещал по их просьбе мастерские и своими советами продолжал влиять на их успехи. В последние годы жизни, когда, будучи уже болен, он иногда по целым неделям не мог выходить

из дому, бывшие ученицы приезжали к нему на дом и привозили свои работы для просмотра. В числе его писем, напечатанных в сборнике, изданном А. С. Суворины, помещена коротенькая записка к Е. М. Бем, из которой видно, как трогало его внимание к нему бывших учениц.

Осенью 1869 года Крамской в первый раз отправился за границу с целью познакомиться с западным искусством. Он побывал в Берлине, Дрездене, Вене и Париже. О впечатлениях своих он говорит в письмах к жене, но письма эти дают мало материала для суждения о его выводах. Так, осмотрев берлинские галереи, он пишет между прочим: «Странно, все, что писали немцы вообще, – все скверно; как только Дюссельдорфской школы, так и хорошо». «Сегодня осматривал музеум королевский… Все, что я видел, производит впечатление подавляющее». «Осматривал галереи Рачинского и Вагенера. Вагенера – довольно порядочная, а Рачинского – дрянь». И только. Дрезденская галерея произвела на Крамского сильное впечатление; в особенности поразила его «Сикстинская мадонна». «Я ее, разумеется, знал по копиям, фотографиям, гравюрам, как и весь свет ее знает, – пишет он, – и несмотря на это, я ее видел в первый раз, т. е. в первый раз в том смысле, что ни в одной из копий нет ничего того, что есть в подлиннике… Дела в том, что в этой картине резко бросаются в глаза две разнородные половины. Одна половина – того времени, когда жил Рафаэль (триста лет почти назад), – это фигуры вокруг Мадонны: папы Сикста, святой Екатерины и двух ангелов внизу. Другая же половина (ее можно назвать вечною) – фигура самой Мадонны и Христа». Крамской находил, что Сикст, Екатерина и ангелы не более как зрители в картине, мешают общему впечатлению и хорошо бы сделали, если бы ушли. «Ну, а Мадонна – другое дело. Была ли в действительности Мадонна такова, этого никто никогда не знал и, разумеется, не знает, за исключением современников ее, которые, впрочем, ничего нам хорошего об ней не говорят; но такою по крайней мере создало ее религиозное чувство и верование человечества, и в этом смысле она так похожа на свой оригинал, что мне кажется, что всякий, кто только об этом думал, узнает ее и согласится, что это единственно похожий портрет… Мадонна Рафаэля – действительно произведение великое и действительно вечное даже и тогда, когда человечество перестанет верить…»

«И тогда картина эта не потеряет цены, а только изменится ее роль. И она останется таким незаменимым памятником народного верования, каким ничто не может быть, кроме картины. Никакая книга, ни описание, ничто другое не может

рассказать так цельно о человеческой физиономии, как ее изображение».

Париж своей громадностью, своим шумом и движением подавляюще действовал на Крамского. «Это уже чересчур, это уже черт знает что такое», – пишет он, и у него является чувство тоски и страха за будущую судьбу человечества при виде этой массы кавалькад и экипажей, этой непрерывно движущейся толпы, «разряженной до последних пределов, красивой тоже до последних пределов и нахальной тоже до последних пределов». Свои взгляды на французскую живопись, выработавшиеся в эту поездку, свое удивление перед их техникой и сожаление об отсутствии у них того, что он называл сердцем, он высказал в письмах к Репину, относящихся к 1873 году, когда Репин жил в Париже. «Я о Париже невысокого мнения. Но все-таки приветствую вас в Париже: это город самый живой из художественных центров». «В Париже, – говорит он дальше, – как везде за границей, художник прежде всего смотрит, где торчит рубль, и на такую удочку его можно поймать; и там та же погоня за богатыми развратниками и наглая потачка и поддакивание их наклонностям; соревнование между художниками самое откровенное на этот счет, но там есть нечто такое, что нам надо намотать на ус самым усердным образом, – это дрожание, неопределенность, что-то нематериальное в технике, это неуловимая подвижность натуры, которая, когда смотришь пристально на нее, материально, грубо определена и резко ограничена, а когда не думаешь об этом и перестанешь хоть на минутку чувствовать себя специалистом, видишь и чувствуешь все переливающимся и шевелящимся и живущим. Контуров нет, света и тени не замечаешь, а есть что-то ласкающее и теплое, как музыка. То воздух охватит тебя теплом, то ветер пробирается даже под платье; только человеческой головы с ее ледяным страданием и вопросительной миною или глубоким, загадочным спокойствием французы сделать не могли и, кажется, не могут, по крайней мере я не видал». В сильное недоумение приводило Крамского развитие в западном искусстве техники в ущерб содержанию, между тем как он до тех пор был твердо убежден, что только идея создает технику и возвышает ее. Как мы увидим далее, он отступился впоследствии от этого положения и признал решающее значение техники в достоинстве художественного произведения. Далее Крамской говорит о Венере Милосской, вспоминая которую он начинает опять юношески верить в счастливый исход судьбы человечества.

Глава IV. Отношение Крамского к товарищам

Выход Крамского из Артели. – Организация Товарищества передвижных выставок. – Товарищество как орудие борьбы с Академией. – Беспристрастие Крамского в оценках работ художников и признание молодых талантов. – Дружба его с юным пейзажистом Васильевым и печальная судьба последнего.

В ноябре 1870 года Крамскому пришлось расстаться с Артелью, этим любимым детищем, которому он посвятил столько труда, энергии и любви. По выходе из Академии товарищи торжественно дали друг другу слово не пользоваться ее благодеяниями и ни в коем случае не соглашаться ни на какие ее предложения, не посоветовавшись предварительно друг с другом. Между тем один из членов-артельщиков тайно от товарищей принял предложенную ему Академией командировку за границу. Крамской нашел, что этот поступок противоречит самому основному принципу Артели, и, считая, что последней нанесено тяжкое оскорбление, что поступком товарища попраны лучшие ее традиции, подал в адрес общего собрания Артели одно за другим два заявления, в которых просил собрание категорически высказаться в пользу той или другой стороны. Получив уклончивый ответ на свои заявления, из текста которых можно видеть, как тяжело отзывался на нем разрыв с товарищами, Крамской подал прошение об исключении его из числа членов Артели. «После его выхода, – говорит Репин, – Артель как-то скоро потеряла свое значение, незаметно растаяла». Как ни грустно было Крамскому видеть распад Артели, он не мог не сознавать его неизбежности, зная, что причины его коренились в совершенно случайном составе товарищества, сплотившегося только ради элементарной борьбы за существование. Мнение это он впоследствии высказывал В. В. Стасову.

Н.И. Крамской. Середина 1960-х. ***Фотография****.*

Но не в характере Крамского было складывать оружие ввиду каких бы то ни было неудач. Не успела умереть Артель, как родилось и стало развиваться новое предприятие, роль которого заключалась в служении той же идее нового свободного искусства. Крамской сразу сделался горячим приверженцем и душой этого дела. Уже в 1868 году в Москве образовалось Товарищество передвижных выставок. Тогда Мясоедов приезжал в Петербург с предложением к тамошним художникам соединиться с москвичами и примкнуть к их товариществу. В то время объединения почему-то не произошло, в конце же 1869 года дело, к великой радости Крамского, сладилось. К новой организации примкнули московские художники Маковский, Прянишников, Саврасов и другие; в Петербурге в ее создании приняли деятельное участие Ге, Перов, Шишкин, Боголюбов, Максимов… Устав Товарищества был утвержден в 1871 году. Дела его в

Петербурге в течение примерно десяти лет вел Крамской, в Москве же первое время Перов. Новое дело придало Крамскому новые силы. К этому времени относится расцвет его умственной и художественной деятельности, в это время созданы были им лучшие его картины. В письмах Крамского к товарищам, главным образом к Васильеву и Репину, мы находим много примеров его горячего отношения к новому делу. Искренно радовался он успехам своей партии и был глубоко счастлив, когда ему удавалось завербовать нового бойца в ряды своей армии. О выставке 1871 года он писал Васильеву: «Теперь поделюсь с вами новостью. Мы открыли выставку 28 ноября, и она имеет успех, по крайней мере весь Петербург говорит об этом. Это самая крупная городская новость, если верить газетам. Ге царит решительно. На всех его картина произвела ошеломляющее впечатление. Затем Перов, и даже называют вашего покорнейшего слугу». «Новость, и очень крупная, дорогой Илья Ефимович, – пишет он в 1874 году Репину, – Академия отказывается от выставок и уступает их устройство вновь образовавшемуся обществу (при Академии) – „Обществу выставок“.» «Несомненно одно, что все это есть следствие несомненных заслуг Товарищества: передача выставки Академией в заведование самих художников. Это своего рода освобождение крестьян». В 1878 году в связи с выраженным Репиным желанием примкнуть к Товариществу Крамской высказывает ему свою радость в шутливом послании: «Не могу сказать Вам с достаточной ясностью, до какой степени Вы меня обрадовали Вашим письмом, в котором Вы категорически выражаете решимость пустить свою ладью по тому течению, куда направляется товарищество. Вот как кудряво? Это и понятно. Во всех торжественных случаях человек не находит приличным говорить прозой. А поэтому будем, не смущаясь, говорить прилично случаю. Когда я прочел Ваше письмо некоторым членам, то по толпе пробежал одобрительный шепот(!). Когда я иезуитски поставил на вид наше правило, что каждый неофит должен пробыть некоторое время в положении оглашенных, то со стороны тонких политиков, юристов и даже буквоведов единодушно был обвинен в канцеляризме. Я, конечно, должен был посыпать главу пеплом…» «Знаете ли Вы, о знаете ли Вы (как говорят поэты), какое хорошее слово Вы написали: „я Ваш“. Это одно слово вливает в мое измученное сердце бодрость и надежду! Вперед!»

О выставке 1879 года он пишет Репину: «Что же Вы думаете, что говорят посетители: „Не знаешь, куда попал, в магазин ли, на иностранную ли выставку или куда-нибудь еще, только не на русскую художественную выставку“. Теперь они, т. е. там, в

Академии, сознаются, что они перехватили, ходят по нашей выставке и недоумевают – потому что выставка в самом деле громовая. Сегодня, наконец, поставил Куинджи, и… все ахнули! То есть я Вам говорю – выставка блистательная. Это черт знает что такое, еще в первый раз я радуюсь, радуюсь всеми нервами своего существа. Вот она, настоящая-то, то есть такая, какая она может быть, если мы захочем».

Группа членов Товарищества передвижных художественных выставок. 1863—1864. *Фотография*.

В своих отзывах о работах других художников Крамской был всегда вполне беспристрастен, чужд мелочного самолюбия; всегда он готов был выдвинуть вперед другого, признать его преимущество в ущерб самому себе, коль скоро видел в нем превосходство таланта; никогда товарищ не казался ему соперником. Но вместе с тем он никогда не боялся высказывать товарищам и резкую правду по поводу замеченных им недостатков и погрешностей их произведений. Напротив, он имел привычку до мелочей разбирать каждую вновь появившуюся картину и охотно сообщал о своем впечатлении ее автору. В этих замечаниях он всегда поражает своей тонкой наблюдательностью, умением подметить и разъяснить каждую, на первый взгляд, незначительную подробность. Его письма так богаты критическими замечаниями по поводу отдельных произведений искусства, что мы никогда бы не кончили, если бы захотели извлечь из них все, достойное внимания читателя; поэтому мы ограничимся лишь немногими цитатами, наиболее

характеризующими отношение Крамского к товарищам по профессии.

Члены правления Товарищества передвижных художественных выставок. 1880 *Фотография.*
Слева направо: К.А. Савицкий, И.Н. Крамской, Н.А. Ярошенко, И.И. Шишкин.

«Хочу поделиться с Вами впечатлениями от портрета Куинджи, который я видел сейчас, – пишет он Репину, – сказать Вам, что это портрет хороший – мало; сказать, что удивительный – не совсем верно, так как я, зная Вас хорошо, не буду удивлен, что бы Вы ни сделали. Я просто скажу, что думаю и что я испытал, глядя на него. Этот портрет с первого же раза говорит, что он принадлежит к числу далеко поднявшихся за уровень». Далее идут различные замечания по поводу мелких подробностей вроде даже «самого кончика носа» или кресла, которое к Куинджи не идет и которое надобно непременно заменить: бревном, или камнем, или скамейкой, чем-нибудь; только кресло здесь не у места, «убедившись в том, – продолжает Крамской, – что Вы сделали чудо, я взобрался на стул, чтобы посмотреть кухню, и… признаюсь, руки у меня опустились. В первый раз в жизни я позавидовал живому человеку, но не той недостойной завистью, которая искажает человека, а той завистью, от которой больно и в то же время радостно; больно, что это не я так сделал, а радостно, что вот же оно существует, сделано, стало быть, идеал можно схватить за хвост. А тут он схвачен. Так написать глаза и лоб, я

только во сне вижу, что делаю, но всякий раз, просыпаясь, убеждаюсь, что нет во мне этого нерва и не мне, бедному, выпадает на долю удовольствие принадлежать к числу нового, живого и свободного искусства. Ах, как хорошо. Если бы Вы только знали, как хорошо. Ведь я сам хотел писать Куинджи, и давно, и все старался себя приготовить, рассердить, но после этого я отказываюсь. Куинджи есть, да какой! Вот Вам!»

Возьмем образчик отзывов другого рода: «Что же касается, – пишет Крамской Перову, – Вашей картины „Выгрузка извести на Днепре“, то выражаю Вам мое мнение, как Вы того желаете. Картина, несмотря на неудовлетворительный рисунок и местами даже дурной – делает чрезвычайно сильное впечатление сочинением, содержанием и общим тоном картины. Мне остается только сожалеть, что такая страшная мысль, такое драматическое содержание, быть может самое серьезное из всех, Вами взятых, стоит по исполнению фигур не на том уровне, какой я уже привык у Вас видеть».

И.Н. Крамской. Середина 1880-х. *Фотография*.

Говоря об отношении Крамского к прочим художникам, невозможно не упомянуть о трогательной дружбе его с молодым пейзажистом Васильевым, учеником Шишкина, с которым он познакомился в 1868 году, когда тот, будучи еще девятнадцатилетним мальчиком, только что начинал заниматься искусством. С первых же дней знакомства Крамской убедился, что имеет дело с человеком крупного таланта. Живой, веселый, необыкновенно талантливый юноша был одним из самых выдающихся посетителей четвергов, где приводил в восторг всю публику прелестными, оригинальными картинками, легко, точно шутя возникавшими под его бойкой кистью. Он страстно привязался к Крамскому, который в свою очередь горячо полюбил его как симпатичного мальчика и как гениального художника и всегда проявлял к нему отеческую заботливость. Несмотря на значительную разницу в летах, в складе характера и направлении таланта, у обоих художников было много точек соприкосновения. Их связывала страстная любовь к искусству, необыкновенная чуткость и отзывчивость натуры и поразительно сходное прошлое. Оба они прошли тяжелую школу жизни. Так же как и Крамской, Васильев, с двенадцати лет служивший почтальоном, выбрался из ничтожества лишь благодаря силе своего таланта и несокрушимой энергии. Но здоровый и крепкий на вид юноша, восхищавший всех своей энергией и неистощимой веселостью, уже тогда носил в себе зачаток злого недуга, который не замедлил обнаружиться при первом благоприятном случае. Катаясь однажды на коньках плохо одетый, Васильев схватил воспаление легких, которое вскоре перешло в чахотку. С наступлением весны доктора послали его в Ялту, где, протомившись более двух лет, он умер 24 сентября 1873 года. Живя в Ялте, вдали от друзей, от общества художников, Васильев сильно тяготился одиночеством. Несмотря на то что, работая постоянно, он поражал необыкновенно быстрым развитием своего до крайности самобытного таланта, его мучила уверенность, что он не может идти вперед, не видя ничего, кроме собственных картин. Кроме этих огорчений у него были еще и другие. Он имел много неприятностей с Академией, отказавшей ему в дипломе вследствие несоблюдения необходимых формальностей. К тому же документы его, без которых нельзя было получить диплома, были потеряны, а при восстановлении их могло обнаружиться его незаконное рождение, чего пуще всего боялся Васильев. Не менее горькие минуты доставляли ему различные недоразумения с Обществом поощрения художников, на средства которого он жил

в Ялте и от которого надеялся получить, но так и не получил (за смертью) пособие на поездку за границу.

Во всех горестях и испытаниях Васильева утешением служили ему трогательно сердечные письма Крамского, который вел все его дела в Петербурге и много хлопотал о выдаче ему заграничного паспорта в надежде, что его милый мальчик, его золотой юноша, попав в среду художников где-нибудь в Италии, приободрится и повеселеет. Поправиться он, конечно, не мог; это давно было известно Крамскому. С истинно отеческой заботливостью справлялся Крамской о мельчайших подробностях жизни и здоровья своего молодого друга и, зная, как Васильев страдал от бессонницы, часто заканчивал свои письма словами: «Спите с Богом, дорогой мой». Васильев так любил эти письма, так дорожил ими, что выбирал для их прочтения то время, когда оставался наедине с собой, чтобы никто не мог прервать этих минут наслаждения. Его ответные письма представляют прелестное сочетание забавного юмора и поражающих своей глубиною мыслей, в которых от времени до времени, все чаще по мере развития болезни, слышатся глубоко тоскливые ноты. Кроме деловых и чисто личных вопросов Крамской касается в этой переписке и вопросов искусства. Его письма богаты ценными суждениями об искусстве вообще и критическими замечаниями о вновь появляющихся картинах.

Мы так подробно говорили о переписке Крамского с Васильевым по двум причинам, о которых скажем сейчас. С одной стороны, эти письма дают новый материал для характеристики Крамского. Раскрывая крайнюю чуткость и нежность его почти женской души, они рисуют нам Крамского человеком, способным не только сильно хотеть и стойко защищать свои взгляды, но и сильно любить и сильно страдать и болеть чужим горем. С другой стороны, сам Крамской придавал громадное значение знакомству своему с Васильевым как с художником. Смельчак, никогда не задумывавшийся подойти с критикой к патентованным авторитетам, Крамской встретил в Васильеве человека еще более, чем он, смелого и подчинился его влиянию. Кроме того, он признавал влияние Васильева и на свои успехи в технике живописи, утверждая, что только познакомившись с ним, с этим юношей, он понял, что такое краски. «Жизнь моя не была бы так богата, гордость моя не была бы так основательна, если бы я не встретился с вами», – говорил Крамской Васильеву. «Молодой мальчик Васильев наложил глубокую свою печать на 30-летнего Крамского», – писал он В. В. Стасову.

Крамской видел в Васильеве гениального мальчика, пейзажиста-поэта, музыканта в живописи, как он выражался,

какого именно недостает в русском искусстве. «Нет у нас пейзажиста-поэта в настоящем смысле этого слова, – говорил он, – и если кто может и должен им быть, то это только Васильев». После смерти Васильева Крамской писал Репину: «Федор Александрович Васильев умер 24 сентября. Мир его праху, и да будет память его светла, как он того заслуживает. Милый мальчик, хороший; мы не вполне узнали, что он носил в себе, и некоторые хорошие песни он унес с собой, вероятно».

Крамской взял на себя все дела по продаже работ покойного Васильева (картин, рисунков и альбомов), а также позаботился об уплате из вырученной суммы его долгов, значительно выросших в течение жизни в Ялте. Он же устраивал посмертную выставку работ Васильева.

Глава V. Крамской как художник

Картины Крамского «Майская ночь» и «Христос в пустыне». – Переписка с В. М. Гаршиным по поводу «Христа». – Крамской участвует в комиссии по пересмотру устава Академии художеств. – Знакомство с графом Л. Н. Толстым и его портрет. – План картины «Радуйся, царю иудейский!» («Христос во дворе Пилата») и ее тесная связь с картиной «Христос в пустыне», как изображения двух критических моментов в жизни человеческой души. – Вторая поездка за границу. – На раскопках Помпеи. – Париж. – Несостоявшаяся поездка в Палестину. – Семейные несчастия. – Возвращение в Россию.

Выше было сказано, что лучшие картины Крамского были написаны в период от начала семидесятых годов. Первой из них была «Майская ночь», исполненная на сюжет одноименной повести Гоголя. Крамской писал ее в Малороссии летом 1871 года. Картина представляет берег реки в лунную ночь. Справа пригорок, на нем усадьба, окруженная тополями. На заднем плане лес. На заросшем тростником берегу, на стволе свалившегося, перекинутого через реку гиганта-тополя в мягких волнах лунного света расположился целый сонм утопленниц. Живописные позы их унылы, бледные лица полны безысходной тоски. На всей картине лежит глубокая печать поэзии и тихой грусти. Общий тон гармонирует с характером таланта художника, который сам причислял себя к разряду «тихоструйных».

Крамской И.Н. Пасечник. 1872.

В ноябре того же года картина эта появилась на выставке передвижников, где заняла почетное место между картинами, остановившими на себе особенное внимание посетителей. «Я рад, – писал Крамской Васильеву, – что с таким сюжетом окончательно не сломил себе шею, и если не поймал луны, то все же нечто фантастическое вышло». Но другие говорили ему, что часть луны попала в его картину.

«Майская ночь» – первая из целого ряда предполагавшихся картин, которыми Крамской думал иллюстрировать «Вечера на хуторе» Гоголя. Мысль эту ему не удалось осуществить: перед ним неотступно стояла другая картина, другая задача, которую

он должен был выполнить, не мог не выполнить. Он начал в этом году свою знаменитую картину «Христос в пустыне». Когда явилось у Крамского впервые желание и потребность написать это чудное произведение, об этом нет точных сведений; но известно, что уже в 1863 году, то есть в год своего выхода из Академии, он думал о нем, и Репин видел у него в это время вылепленную из глины великолепную голову Христа и ту же удрученную голову, написанную на холсте. Он высказал свой восторг Крамскому, который стал ему говорить о Христе, о глубокой драме этой жизни для других, об искушении в пустыне, о том, что это искушение очень часто повторяется с обыкновенными людьми, что почти каждому из них приходится разрешать вопрос: служить ли Богу или мамоне? «И в это время, – говорит Репин, – голос его звучал, как серебро, и мысли новые, яркие, казалось, так и вспыхивали в его мозгу и красноречиво звучали».

Крамской И.Н. Лунная ночь. 1880

«Христа в пустыне» Крамской начал писать в ноябре 1871 года, но уже главной целью поездки за границу в 1869 году было «изучить все, что сделано в этом роде, и раздвинуть рамки сюжета знакомством с галереями». Любопытны те выводы, к которым пришел Крамской после этого знакомства. В письме к Чиркину в 1873 году он пишет: «Итальянцы Его уже нарисовали, и нарисовали сообразно задаче. Да, это правда, итальянский Христос прекрасен и даже, так сказать, божествен, но потому-то он мне чужой, т. е. нашему времени чужой… и страшно сказать… по-моему, он профанирован. Лучший Христос – Тициана в Дрездене, с динарием, и все-таки это итальянский аристократ,

необыкновенно тонкий политик и человек несколько сухой сердцем: этот умный, проницательный и несколько хитрый взгляд не мог принадлежать человеку любви всеобъемлющей. Мне кажется, что еще наступит время для искусства, когда необходимо надо будет пересмотреть прежние решения и перерешить их».

Крамской И.Н. Христос в пустыне. 1872.

Начав картину, Крамской поехал в Крым с целью побывать главным образом в Бахчисарае и Чуфут-Кале, пустынные окрестности которых напоминают некоторые местности Палестины. Мы не можем не указать при этом на обстоятельство, хорошо характеризующее Крамского как художника-психолога. По его словам, поездка в Крым была предпринята им не только для того, чтобы увидеть пейзаж, необходимый для его картины. Им руководило еще и другое побуждение: принявшись за работу, он увидел, что недостаточно знаком с тем чувством, которое человек испытывает, находясь на высоте горных возвышенностей. Он оставил начатую картину и поехал в Крым, чтобы там испытать это чувство. Только после многих наблюдений,

неоднократно встретив утреннюю зарю в Чуфут-Кале, он окончательно определился и стал писать свою картину в том виде, как мы ее знаем.

Лето 1872 года Крамской провел на даче, где поселился с Савицким и Шишкиным.

Здесь Шишкин делал массу этюдов, изумляя товарищей своим знанием пейзажа, приводя в восторг Крамского, все более и более убеждавшегося в том, что «это верстовой столб в развитии русского пейзажа, что это человек-школа», но вместе с тем, – что ему недостает, так сказать, «нерва» (по выражению Крамского), обращающего пейзаж в песню, как у Васильева. Крамской же все лето трудился над «Христом». Он выписывал из Крыма фотографии Чуфут-Кале, работал запоем и сожалел лишь о том, что слишком мало вокруг людей, могущих судить о его работе, что нет его золотого юноши Васильева, обреченного на безвыездное житье в Ялте; работал, терзаясь сомнением, что сил его не хватит выполнить задуманное. «Ведь эти вещи нужно делать так, – пишет он Васильеву, – чтобы уж никакого сомнения не было, что это такое, а иначе поступай в разряд безнадежных… Как бы я хотел, чтобы Вы ее так, сами с собой, своим чувством и не относительно с другими вещами, а сравнили бы с задачей, с требованиями ума и идеала и сказали бы мне, что я сделал…» Эта неуверенность в себе, это сомнение в силе своего таланта составляют одну из характерных черт Крамского. Он постоянно переходил из одного крайнего настроения в другое, то сознавая, что творит нечто грандиозное, из ряда выходящее, то терзаясь сомнениями в своей способности выразить свой идеал во всей его полноте, находя свои картины слабыми намеками на скрытую в них идею. Часто жаловался он на «всеразъедающий анализ», все в нем «растворивший».

К. А. Савицкий, живший этим летом вместе с Крамским, рассказывал потом Репину, что он, «страдая в то время удушьем, часто не мог спать по ночам, иногда до рассвета, и был невольным свидетелем, как Крамской, едва забрезжит утро, в одном белье, пробирается тихонько в туфлях к своему „Христу“ и работает, бывало, забывшись, просто до упаду иногда». «Вот уже пять лет неотступно Он стоял передо мной; я должен был написать Его, чтобы отделаться», – писал Крамской Васильеву. С волнением, не лишенным горечи, думал он о том, как примут люди эту песню его души, что скажут, поймут ли ее: «Да, дорогой мой, кончил или почти кончил „Христа“, и потащат его на всенародный суд, и все слюнявые мартышки будут тыкать пальцами в него и критику свою разводить».

Выставка осени 1872 года, на которой впервые появилась

картина, вполне вознаградила Крамского за все пережитые тревоги. Впечатление было колоссальное. «Я был свидетелем такого впечатления, которое может удовлетворить самого гордого и самолюбивого человека, – писал он Васильеву. – Одним словом – результат сверх моего ожидания. Вперед!..»

Об этой картине много писали и говорили, много писал о ней и сам Крамской, и то, что он писал, несомненно, наиболее интересно и поучительно. Мысли и чувства, вызвавшие «Христа в пустыне», этот психологический трактат красками на холсте, наиболее определенно выражены Крамским в ответном письме его к В. М. Гаршину. Последний, желая точнее выяснить для себя мысль художника, написал ему анонимное письмо, где просил разрешить его спор с другим лицом о смысле картины и для этого уточнить, что именно хотел выразить художник. Крамской, всегда высоко ценивший мнение интеллигентных людей из публики (для которых, по его мнению, и работает художник), судящих о художественном произведении по непосредственному впечатлению, свободных от влияния заранее усвоенных взглядов и требований специалистов, с готовностью согласился дать желаемые объяснения. Вот что он пишет по этому поводу Гаршину:

«Позвольте вместо ответа рассказать, как произведение является, чтобы Вам не было необходимости задавать вопроса.

Художников существует две категории, редко встречающихся в чистом типе, но все же до некоторой степени различных. Одни – объективные, так сказать, наблюдающие жизненные явления и их воспроизводящие добросовестно, точно; другие – субъективные. Эти последние формулируют свои симпатии и антипатии, крепко осевшие на дно человеческого сердца под впечатлениями жизни и опыта. Вы видите, что это из прописей даже, но это ничего. Я, вероятно, принадлежу к последним. Под влиянием ряда впечатлений у меня осело очень тяжелое ощущение от жизни. Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, мало-мальски созданного по образу и подобию Божию, когда на него находит раздумье – пойти ли направо или налево?.. Мы все знаем, чем обыкновенно кончается подобное колебание. Расширяя дальше мысль, охватывая человечество вообще, я, по собственному опыту, по моему маленькому оригиналу и только по нему одному, могу догадываться о той страшной драме, какая разыгрывалась во время исторических кризисов. И вот у меня является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству натуры, язык иероглифа для меня доступнее всего. И вот я, однажды, когда особенно был этим занят, гуляя,

работая, лежа и пр. и пр., вдруг увидал фигуру, сидящую в глубоком раздумье. Я очень осторожно начал всматриваться, ходить около нее, и во все время моего наблюдения, очень долгого, она не пошевелилась, меня не замечала.

Крамской И. Н. Мина Моисеев. Этюд для картины «Крестьянин с уздечкой». 1882.

Крамской И. Н. «Крестьянин с уздечкой» (Портрет Мины Моисеева). 1883.

Его дума была так серьезна и глубока, что я заставал его постоянно в одном положении. Он сел так, когда солнце было еще перед ним, сел усталый, измученный; сначала он проводил глазами солнце, затем не заметил ночи, и на заре уже, когда солнце должно подняться сзади его, он все продолжал сидеть неподвижно. И нельзя сказать, чтобы он вовсе был нечувствителен к ощущениям: нет, он, под влиянием наступившего утреннего холода, инстинктивно прижал локти

ближе к телу, и только, впрочем; губы его как бы засохли, слиплись от долгого молчания, и только глаза выдавали внутреннюю работу, хотя ничего не видели, да брови изредка ходили – то подымется одна, то другая. Мне стало ясно, что он занят важным для него вопросом, настолько важным, что к страшной физической усталости он нечувствителен. Он точно постарел на десять лет, но все же я догадывался, что это такого рода характер, который, имея силу все сокрушить, одаренный талантами покорить себе весь мир, решается не сделать того, куда влекут его животные наклонности. И я был уверен, потому что я его видел, что, что бы он ни решил, он не может упасть. Кто это был? Я не знаю. По всей вероятности, это была галлюцинация; я в действительности, надо думать, не видал его. Мне показалось, что это всего лучше подходит к тому, что мне хотелось рассказать. Тут мне даже ничего не нужно было придумывать, я только старался скопировать. И когда кончил, то дал ему дерзкое название. Но если бы я мог в то время, когда его наблюдал, написать его… Христос ли это? Не знаю. Да и кто скажет, какой он был? Напав случайно на этого человека, всмотревшись в него, я до такой степени почувствовал успокоение, что вопрос личный для меня был решен. Я уже знал и дальше, я знал, чем это кончится».

После этих строк всякие пояснения с нашей стороны становятся излишними. Читатель, конечно, составил себе самое точное представление о чудном произведении Крамского. «Христос в пустыне» – первая в целом ряду картин из жизни Спасителя, которые собирался писать Крамской; к сожалению, задачи этой он не успел выполнить вследствие различных причин, о которых будет сказано ниже.

Осенью 1872 года открылись заседания комиссии по пересмотру устава Академии, созванной по повелению великого князя Владимира Александровича. Членами ее состояли Боголюбов, Гун, Ге, Резанов, Чистяков, Иордан и Крамской. Последний вместе с Ге очень много работал для этой комиссии, составляя докладную записку по некоторым вопросам, относительно которых существовало особенно много предрассудков. Эти занятия вместе с работами по отчетности передвижной выставки и занимали, главным образом, его время. Лето 1873 года Крамской по обыкновению провел с Шишкиным в деревне, на станции Московско-Курской железной дороги Козловка-Засека, в десяти верстах от Тулы, в близком соседстве с имением графа Л. Н. Толстого Ясная Поляна. В течение этого лета он главным образом писал пейзажи с натуры, причем с таким увлечением, что выражал даже сожаление, почему не

сделался пейзажистом. Кроме того, он начал здесь новую картину, «Осмотр старого барского дома», в связи с чем ездил по окрестностям, везде ища старую усадьбу, в которой не жили бы лет двадцать. В то же лето он написал два прекрасных портрета графа Л. Н. Толстого, один – для самого графа, другой – для галереи П. М. Третьякова. Толстой, сначала не желавший позировать, согласился наконец с доводами Крамского, что портрет его в близком или отдаленном будущем непременно будет в галерее, а тогда останется только пожалеть, что он не сделан своевременно. Скоро он полюбил художника за его ум, живость, отзывчивость общественным вопросам и симпатичную натуру. Со своей стороны Крамской очень заинтересовался писателем, в то время далеко еще не пользовавшимся той популярностью, какую он завоевал впоследствии. «Граф Толстой, – писал он Репину, – интересный человек, даже удивительный. Я провел с ним несколько дней и, признаюсь, был все время в возбужденном состоянии. Даже на гения смахивает».

В течение трех лет (1873—1876) Крамской писал преимущественно этюды и портреты. Между прочим в 1873 году написан им превосходный портрет И. И. Шишкина в полный рост на фоне пейзажа, в 1874 году – портрет г-жи Ярошенко (один из лучших портретов его работы) и этюд-портрет «Лесник». Этот лесник, крепкий и коренастый, с проницательными, в даль глядящими глазами, с выражением добродушия, разлитым на загорелом лице, производит впечатление чего-то решительно живого, движущегося. Тогда же задумана Крамским картина «Радуйся, царю иудейский!» («Хохот», как он называл ее сначала, или же «Христос во дворе Пилата»). В январе 1874 года он писал Репину о своем намерении поехать в следующем году за границу посмотреть развалины Помпеи, а затем пробраться и на восток для этюдов к задуманной картине. «Ведь я должен еще раз вернуться к Христу, прежде чем перейти к более близкому времени, а затем к современности. Как видите, я разговариваю, точно у меня пятьдесят лет впереди…» «Когда я писал свою картину на первом холсте[3], тогда же я имел в виду продолжение, и только теперь надо приниматься, а то не совсем будет понятно. Так оставить нельзя. Ночь перед рассветом, двор, то есть внутренность двора, потухающие костры. Римские солдаты, всячески наругавшись над Христом, думают, как бы еще убить время, судьи долго что-то совещаются. Как вдруг… гениальная мысль… Ведь он называл себя царем, так надо нарядить его шутом гороховым. Чудесно! сейчас все готово, и господам докладывают. И вот всё высыпало на крыльцо, на двор, и всё, что есть, покатывается со смеху. На важных лицах

благосклонная улыбка, сдержанная, легкая; тихонько хлопают в ладоши; чем дальше от интеллигенции, тем шумнее веселость, и на низменных ступенях развития – гомерический хохот. Христос бледен как полотно, прям и спокоен, только кровавая пятерня от пощечины горит на щеке. Не знаю, как Вы, а я вот уже который год слышу всюду этот хохот. Куда ни пойду – непременно его услышу. Я должен это сделать, не могу перейти к тому, что стоит на очереди, не развязавшись с этим».

Крамской был прав. Он должен был написать эту картину. Она была необходимым дополнением к первому холсту, как бы последним действием задуманной трагедии, прологом которой служил «Христос в пустыне». Основная мысль Крамского, мысль, так сильно занимавшая его в течение многих лет, – это трагедия жизни тех высоких натур, которые добровольно отказываются от всякого личного счастья и сознательно переходят «в стан погибающих за великое дело любви». «Христос в пустыне» и «Христос во дворе Пилата» – не исторические личности, это лица собирательные; Христос – это форма, лучшая, самая чистая, какую мог найти Крамской для своей идеи. В «Христе в пустыне» происходит перелом, заканчивающийся решением душу свою положить за ближних своих. «Христос во дворе Пилата» – тот же человек, подавивший в себе все земное, уже стоящий в конце тернистого пути, уже встреченный и осмеянный толпой «ликующих, праздно болтающих, обагряющих руки в крови». Твердо, спокойно и терпеливо ожидает он неизбежной развязки: он знал, на что пошел. Уже тогда, в пустыне, сидя среди угрюмых, холодных твердынь, проводив одну зарю и встретив другую, он все предвидел, все взвесил, на все решился… Он навсегда, безвозвратно отказался от личной жизни… Что ему эта толпа с ее зверским, бессмысленным хохотом? То, чему надлежало свершиться, свершится сейчас!..

Как ни спешил Крамской приняться за работу, как ни мечтал о поездке с этой целью за границу, он должен был отложить ее до следующего, 1876 года. Выехал он в апреле, обеспечив семью и ликвидировав все дела в Петербурге. Крамской надеялся, что за границей, вдали от всяких побочных дел, забот и неприятностей, он наконец напишет свою картину, и рассчитывал пробыть там несколько лет. По пути он побывал в Вене, Триесте, Риме, Неаполе, прожил несколько дней на раскопках в Помпее и затем через Неаполь и Марсель проехал в Париж. Рим не понравился ему; он даже не старался основательно познакомиться с новой школой живописи, быстро придя к заключению, что в художественном смысле Рим – не более как трущоба, что все собранные в нем сокровища искусства прошли бесследно для

нового поколения художников. «Все, что оставил древний народ, – величественно и полно интереса. Что оставило время Возрождения – не всегда доброкачественно, но также не лишено интереса, иногда глубокого и во всяком случае самобытного; но что творится теперь – позор и нищенство».

Совершенно иное впечатление получил он от Неаполя, сама природа которого располагала к оптимизму. Крамской называет его «лучшим, вероятно, уголком Европы»; здесь его словно бы вновь коснулись теплые, поэтичные, ласкающие малороссийские ночи, сохранившиеся в его памяти как отдаленные впечатления детства. В Неаполе он посетил, между прочим, студию Антокольского, где видел в первый раз его новые вещи: «Христос перед Пилатом» и «Смерть Сократа». О последней он отзывался как о лучшей вещи Антокольского. Там же, в Неаполе, в палаццо Дориа, поразил его один из портретов, писанный Веласкесом, которого уже в первую поездку свою за границу в 1869 году он отличил между старыми мастерами. О нем он писал теперь восторженные письма В. В. Стасову. Сильное впечатление произвела на него и картина Рибейры «Положение во гроб», находившаяся в заброшенном монастыре Св. Мартина близ Неаполя. На раскопках Помпеи, куда он ехал ради изучения стиля древних римских построек, которые ему нужно было видеть, чтобы написать двор претории Пилата, он пробыл недолго, но нашел все для себя необходимое. Поспешив в Париж, чтобы застать еще выставку Салона, Крамской остановился временно у Боголюбова, который вскоре уступил ему свою мастерскую, уехав на летние экскурсии. Здесь Крамской работал над офортом императора Александра III, тогда еще наследника, с портрета, им же самим написанного. В его письмах встречается много отзывов о выставке Салона этого года. Общий вывод из них можно сделать следующий: из двух тысяч экземпляров картин, бывших на выставке, по мнению Крамского, можно было набрать пятнадцать, много двадцать вещей действительно хороших и, пожалуй, оригинальных; еще двести работ – «хорошее, но при этом избитое, давно известное, словом, пережеванное. Остальное плохо, нахально, глупо или вычурно и крикливо». Вообще же французских художников он по-прежнему упрекал в погоне за рублем, в прислуживании буржуазным вкусам публики, холопском подчинении моде, безыдейности, отсутствии чувства или, как он выражался, «нерва», в отсутствии оригинальности и простоты. Признав на этот раз, вопреки мнению, составленному в 1869 году, что у французов есть своя, французская школа, он находил эту школу для себя несимпатичной. Что касается положительных качеств французского современного искусства,

Крамской отдавал полную справедливость, как и прежде, доведенной до совершенства, до «нематериальности» технике и, кроме того, с сочувствием приветствовал нарождавшуюся тогда школу импрессионистов, имевшую еще очень мало адептов. «Несомненно будущее за ними, только… когда оно наступит… я не знаю». Крамской встретился в Париже с Репиным и Савицким, которые собирались уже в то время обратно в Россию, и с Верещагиным, писавшим там свои большие картины. К концу августа, ожидая возвращения Боголюбова с летней экскурсии, Крамской после долгих безуспешных поисков нашел наконец подходящее помещение для собственной мастерской, которое, однако, пришлось расширить и переделать за свой счет, и заключил с владельцем контракт на три года, надеясь, что наконец-то сможет заняться своей картиной, этой бедной сиротой, как он выражался.

Теперь уж он отказался от своего первоначального плана поехать в Палестину. Его удержали от этой поездки тревожные известия о подготовлявшейся турецко-болгарской войне. Крамской живо интересовался ходом политических событий и принимал близко к сердцу болгарские бедствия. Все письма его, относящиеся к этому времени, исполнены тревоги, ужаса и негодования по поводу совершавшейся кровавой расправы. Не зная французского языка, которым только теперь стал заниматься под руководством приглашенного с этою целью учителя, Крамской неоднократно обращался к своим петербургским знакомым – с просьбой высылать ему русские газеты и горячо благодарил Суворина, исполнившего эту просьбу. Примирившись с невозможностью побывать в Палестине, он принялся наконец за свою картину. Но не суждено было ему кончить ее. В октябре умер от последствий скарлатины страстно любимый сын его, Марк, а в декабре пришло известие, что и другой ребенок при смерти. Кроме того, письмо С. Н. Крамской заставляло предположить, что она находится в чрезвычайно подавленном состоянии, убитый горем, боясь за участь жены и ребенка, Крамской решил бросить все и спешить к горячо любимой семье. «Оставаться здесь – было бы преступлением», – пишет он Третьякову и возвращается домой, покинув свою только что отстроенную мастерскую, а с нею и мечту всецело отдаться картине. Вернувшись в Петербург и несколько оправившись от первых жгучих приступов тоски по своему дорогому мальчику, лучшему по сердцу, как он говорил, Крамской снова стал приискивать мастерскую. Но поиски его были безуспешны: таковой в Петербурге не оказывалось. Наконец ему дали место в саду Павловского училища. Крамской построил барак, стал

работать, но вскоре, при наступивших холодах, простудился и до весны должен был отложить всякую мысль о картине. Между тем явилась нужда в денежных средствах, и, как всегда, пришлось приняться за портреты. Как тяжело отзывались на Крамском эти неудачи, видно из его писем, где он жалуется, что, раз испробовав творчества, он теперь попорчен, что обязательная работа над портретами для него тяжела и мучительна и ему трудно примириться с нею. В это время он написал, между прочим, два портрета (Д. В. Григоровича и А. С Суворина), занимающих одно из первых мест в числе его работ этого рода, и картину «Созерцатель».

Ценой упорного труда собрал Крамской необходимую сумму и наконец осуществил свою мечту: ему выстроили прекрасную мастерскую, хорошо приспособленную для его картины. С новой энергией принялся он за работу, не обращая внимания на сырость, на влагу, струившуюся по стенам мастерской. Но даже такой крепкий организм, каким обладал Крамской, не мог выдержать убийственных условий постоянной работы в сыром помещении. К прежней его простуде в бараке присоединилась новая; он стал хворать. Это, по всей вероятности, и было началом болезни, которая преждевременно свела его в могилу. Сирота-картина, дорогое сердцу детище, столь долго лелеянное в мечтах художника, начала убийственное дело разрушения – медленного, неуклонного, систематического. Картина убила художника и умерла для потомства: Крамской ее не кончил. С этого времени, то есть с начала 1877 года, наступает для него период мучительных дум о судьбе картины. Посторонние дела и заботы отвлекали от нее его внимание. Потребности семьи росли; сам собой установившийся стиль жизни, сопряженный с довольно большими расходами, требовал больших средств; средства добывались только портретами, а портреты отнимали дорогое время и уносили здоровье. Картина неотступно стояла перед ним и манила его; он видел ее в своем воображении всю, до мелких подробностей, рвался к своему холсту и терзался, и мучился, чувствуя себя связанным. Он придумал для нее новое название, остановившись на евангельском изречении «Радуйся, царю иудейский!», вылепил для нее из глины от ста пятидесяти до двухсот маленьких фигур вершков по шесть, для лучшей их группировки, работал с утра до ночи; в конце концов стал переделывать в ней ночь на утро, когда уже совсем светло, потому что так лучше, «так необходимо». «Работаю страшно, как еще никогда, – писал он Третьякову, – с семи-восьми часов утра вплоть до вечера. Такое усиленное занятие не только не заставляет меня откладывать дело, а напротив. Часто испытываю

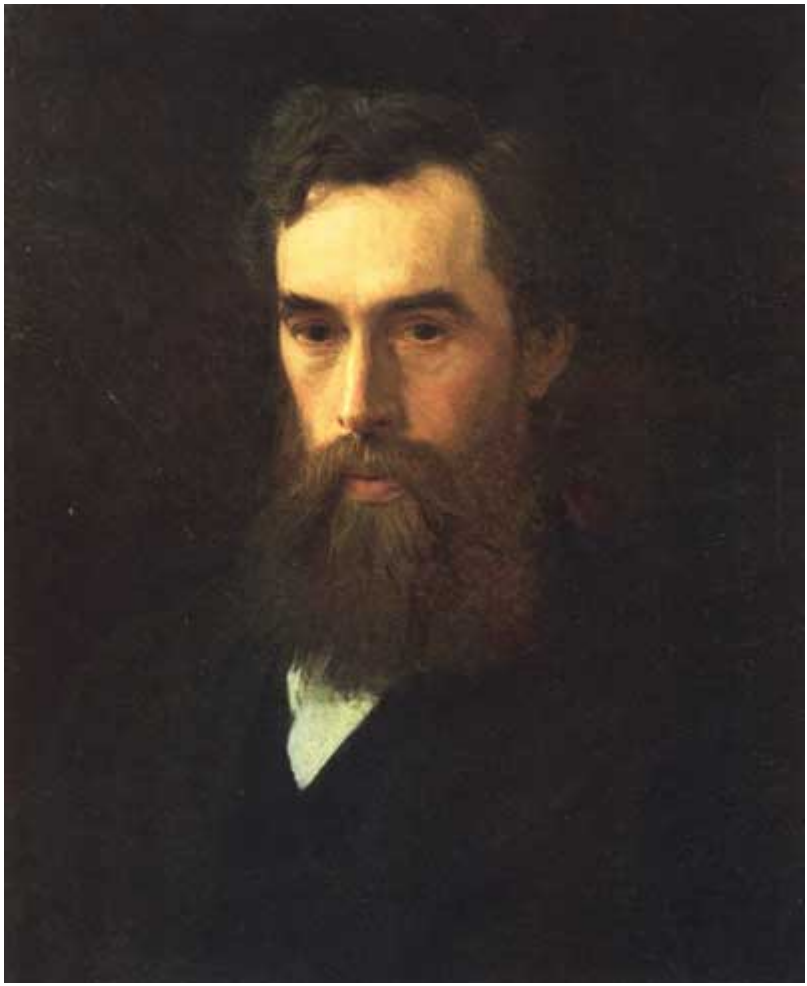
минуты высокого наслаждения. Может быть, результат и не оправдает моих ожиданий, но уж процесс работ художественных таков. Уже три месяца, как я работаю, но с особым напряжением и наслаждением – месяца полтора, и с ужасом помышляю о том времени, когда надо будет воротиться к своим обычным занятиям: портретам! Я испытал уже это чувство после первой картины и помню, как мне было больно приниматься за механический труд, но теперь на меня просто находит ужас».

Но портреты он писал и в этом году, и между ними – два прекрасных портрета Некрасова, один поясной, другой в постели; во втором Крамской передал потомству черты поэта, измученного болезнью в последние дни его жизни.

Глава VI. Крамской как художественный критик

«Судьбы русского искусства». – Другие статьи Крамского и его письма к разным лицам об искусстве и живописи. – Резюме эстетических воззрений Крамского.

В том же 1877 году Крамской впервые выступил в печати, поместив в «Новом времени» три статьи под общим заглавием «Судьбы русского искусства». До сих пор он никак не мог решиться высказаться печатно в защиту своих взглядов. При свойственной ему крайней скромности он считал себя недостаточно подготовленным, чтобы выступить в роли художественного критика. Но открытая в то время в Академии выставка ученических работ еще раз убедила его в том, что русское искусство гибнет под гнетом академической чистоты стиля, что «она (Академия) этого новорожденного ребенка пеленать не умеет и непременно задушит». Крамской не выдержал и на страницах «Нового времени» высказал свои взгляды на Академию и ее влияние на молодых художников.



Крамской И.Н. Портрет Третьякова, основателя галереи, 1876.

В своих статьях он старается разъяснить русскому обществу печальное положение зарождающегося искусства. Начав с того, что нигде в Европе искусство не поставлено в такую тесную зависимость от Академии, как в России, что русскому искусству не дано, как мы замечаем это на Западе, развиваться вне академических стен вследствие разных неблагоприятных условий, он приводит ряд причин неправильной постановки дела в Академии и ряд доказательств, убеждающих во вреде существующей академической системы. Составив краткий исторический обзор деятельности Академии, начиная с возникновения ее в царствование Екатерины II, указав на стремление в последнее время сделать из Академии учреждение,

выпускающее образованных художников, он доказывает несоответствие устава Академии поставленной цели. Ученики, говорит он, выходят из Академии с полным незнанием своего дела; достоинство работ, выставляемых ежегодно учениками Академии, прогрессивно падает. За последние девятнадцать лет Академия не выпустила ни одного выдающегося художника. Нужно, продолжает он, искать новые пути для развития русского искусства, потому что оно нуждается в помощи, а между тем очень еще далеко то время, когда искусство найдет поддержку в русском обществе, где накопилось слишком много вопросов государственной важности, в сравнении с которыми вопросы искусства по меньшей мере неуместны.

Мимоходом мы обратим внимание читателя на последнее положение. Оно вносит в характеристику Крамского как общественного деятеля новую немаловажную черту. В его обширной переписке не раз встречаются рассуждения о второстепенной роли искусства в развитии культуры народов. Это уменье отвести надлежащее место в ряду других вопросов тому, что является его собственной жизненной целью, рисует художника с чрезвычайно симпатичной стороны. Защищая, как он сам выражался, до последней капли крови идею свободного искусства, Крамской был далек от честолюбивых мечтаний. Он верил, что даже небольшое дело стоит того, чтобы ради него жить и бороться, коль скоро в его основание положен серьезный принцип, и стойко проводил в жизнь это убеждение.

В бумагах Крамского найдены еще две ненапечатанные статьи с тем же заглавием «Судьбы русского искусства», написанные позже; одна из них писалась в 1880 году; другая, написанная в 1882 году, была представлена одному высшему должностному лицу в виде записки. В этих статьях вопрос об обучении юношества искусству рассматривается со стороны положительной, то есть говорится о средствах к поднятию живописи в России. Такими средствами Крамской признавал устройство специальных школ рисования и мастерских, где каждый молодой художник мог бы работать под руководством опытного мастера, избранного им самим.

Мы сказали выше, что, поместив в «Новом времени» статью под заглавием «Судьбы русского искусства», Крамской в первый раз решился высказаться в печати. С тех пор время от времени он помещал небольшие статьи на страницах «Нового времени», «Исторического вестника» и чаще всего на страницах «Художественного журнала». Обыкновенно статьи эти появлялись без подписи автора. В бумагах покойного найдено, кроме того, еще несколько статей, предназначенных к печати, но по разным

причинам не напечатанных. В этих мелких статьях, а главным образом в письмах Крамского разбросано множество отдельных суждений об искусстве, совокупностью которых определяются его эстетические воззрения. Чувствуя за собой недостаточную философскую подготовку, Крамской никогда не имел претензии на звание великого художественного критика. Свои взгляды он высказывал по большей части в силу только внутренней потребности делиться с другими своими мыслями, часто вовсе не подозревая, что слова его станут впоследствии общим достоянием. Не раз выражая свое мнение относительно настоятельной потребности в определенных, всеми усвоенных теоретических воззрениях на искусство, он, однако, вовсе не претендовал и на роль создателя стройной теории.

Тем не менее, сопоставляя отдельные его суждения об искусстве, здесь и там разбросанные, мы видим, что они сами собой складываются в теорию до того стройную и цельную, что часто рассуждения, разделенные между собой десятью и более годами, настолько согласны одно с другим, что одно из них кажется непосредственным продолжением и развитием другого.

Вся совокупность эстетических воззрений Крамского представляет логическое развитие одного основного положения, состоящего в определении понятия «художник».

«Художник есть служитель истины путем красоты», – говорит Крамской, строго различая красоту в искусстве и красоту в действительности. Красота в действительности производит на нас непосредственное впечатление внешней гармонией отдельных частей целого; красота в искусстве состоит во внутренней гармонии формы и содержания. Искусство может взять своим сюжетом явление в действительности безобразное, но произведение искусства будет тем не менее прекрасно, коль скоро форма будет гармонировать с содержанием. Если мы представим себе, во что обратилась бы наша изящная литература, если бы стала игнорировать отрицательные стороны жизни, мы поймем, чего с такой энергией добивался Крамской от живописи. Он требовал от нее жизненной правды. В этом более широком понимании красоты в искусстве и лежал ключ всех недоразумений Крамского с Академией.

Интересно проследить, каким образом все частные положения Крамского логически вытекают из определения роли художника.

Художник есть служитель истины. Искусство должно быть свободно, говорит Крамской. Чтобы достойно служить истине, художник должен свободно выбрать для своего произведения ту именно идею, которая всего ближе к его умственному и

нравственному складу, которая, прошедши через его сознание, обратилась для него в аксиому. Иначе он не выполнит своего назначения, потому что нельзя служить истине, в которую не веришь. Для выражения своей идеи художник должен свободно выбрать форму наиболее ему доступную и понятную, потому что иначе не будет гармонии формы и содержания, не будет красоты. «Ради Бога, чувствуй! Коли ты умный человек, тем лучше; коли чего не знаешь, не видишь – брось… Пой, как птица небесная! Только, ради Бога, своим голосом!» «Стараться о смысле, искать значения – значит насиловать себя: вернейшая дорога не получить ни того, ни другого. Надо, чтоб это лежало натуральным пластом в самой натуре».

Искусство должно быть национально. Художник, как и каждый человек, слагается из черт общечеловеческих, национальных и чисто субъективных. «Форма и краски – только средства, которыми следует выражать ту сумму впечатлений, какая получается от жизни». Выражая свои впечатления, художник тем самым обязательно вносит в свое произведение частичку самого себя, а следовательно, и следы своей национальности. В противном случае не может быть речи о свободе, а следовательно, и о достойном служении истине. Утверждая, что «искусство не может быть никаким другим, как только национальным», Крамской не хотел этим сказать, что оно должно непременно ограничиваться сюжетами из народной, бытовой жизни. Он сам выбирал для своих картин отнюдь не только народные сюжеты, но считал себя принадлежащим к национальной школе. Для него национальность – стихийная сила. «Чтобы быть национальным в искусстве, об этом заботиться не нужно; необходимо только предоставить полную свободу творчеству. При полной свободе творчества национальность, как вода по уклону, будет насквозь пропитывать все произведения художников данного времени, хотя бы художники по личным своим симпатиям и были далеки от чисто народных мотивов». «Искусство не наука; оно тогда сильно, когда национально».

Нация есть живой организм, подчиненный закону роста. Последовательная смена общественных явлений оставляет на ее характере ряд более или менее глубоких отметин. Ясно, что, будучи национальным, художник не может оставаться чуждым общественным явлениям и ограничиваться личной жизнью, иначе национальные особенности данной эпохи не скажутся в его произведении. «За личной жизнью человека, как бы она ни была счастлива, начинается необозримое, безбрежное пространство жизни общечеловеческой в ее идее, и там есть интересы, способные волновать сердце кроме семейных радостей и печалей

печалями и радостями гораздо более глубокими».

Служа истине и интересуясь общественными явлениями, художник должен говорить истину об общественных явлениях. Следовательно, художник есть критик общественных явлений. «Какую бы картину он ни представил, в ней ясно отразятся его миросозерцание, его симпатии, антипатии, а главное, та неуловимая идея, которая будет освещать его картину».

Критиковать общественные явления невозможно без ясного их понимания. «Чтобы критиковать массу, нужно стоять выше массы и знать и понимать общество во всех его интересах и проявлениях». Отсюда необходимость для художника в высоком умственном развитии и образовании. «Вы говорите, что являются уже образчики, где талант соединяется с головой. Дай Бог, чтоб так было, потому что этого не миновать, это на очереди, это ближайшая историческая задача, и если этого химического соединения не произойдет, – искусство вредно и бесполезно, пустая забава и больше ничего». «Творчество художественное бессознательно; но под приемами его проявления лежит огромный пласт упорного научного и сознательного труда».

В качестве критики общественных явлений искусство не может ограничиваться мирными мотивами и служить людям средством отдохновения от житейских треволнений; часто, напротив, ему приходится тревожить и будить; поэтому «искусство имеет самостоятельную роль, и какова бы ни была современная жизнь, каторжная или нет, задачи искусства могут не совпадать с успокоением».

Крамской И.Н. Женщина под зонтиком (В траве. Полдень) 1883.

Художник есть служитель истины; истина нужна массе, обществу, к которому он принадлежит. Следовательно, художник должен знать, понят ли он публикой, так ли он служит истине, как должно. «Если бы было возможно фиксировать такого рода первичные впечатления, прежде чем человек обменялся с кем-нибудь своими мыслями, мы давно, на основании только этой статистики, имели бы здоровую и безапелляционную критику». «Только чувство общественности дает силу художнику и удостоверяет его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен, и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени и современников, и потомков».

Критика немыслима без идеала. Такой идеал Крамской ищет для художника. «Есть ли у современного человека этот идеал, который бы для него был столь же свят, как Бог для Давида?»

Крамской не указывает этого идеала.

Художник есть служитель истины. Каждая отдельная истина приобретает свое настоящее значение только в связи со всеми прочими и только заняв свое собственное место в целой философской системе. Такая объединяющая система необходима и художнику. «Хорошо бы, если бы был этакий центр умственный – вроде каких-либо очень широких принципов, которые бы все признавали, прилагать которые на практике в творчестве было бы сердечной потребностью каждого из нас; словом, нечто вроде философской системы в искусстве».

Художник есть служитель истины путем красоты (читай: гармонии между формой и содержанием).

«Только подъем идей и качество содержания поднимают искусство» (потому что художник есть служитель истины); но все-таки «история искусства знает не того, кто изобрел, а того, кто сумел пустить в ход изобретенное» (потому что форма должна гармонировать с содержанием)… «Не технические задачи двигают технику, а преследование олицетворения представлений»… «Только сочетание формы и идеи (читай: красота) переживает свое время. Идея изменилась, требует нового образа, а старый образ, если он таковой, стоит перед глазами вечно молодым и увлекательным, и вот где прочность искусства»… «Надо любить искусство слишком головой и теоретически, чтобы прощать художнику небрежное исполнение ради идеи. Потом, идеи искренни, пока они новы, но раз им прошло одно, два поколения, они теряют свою остроту и интерес, и если в холсте кроме идей не окажется чисто живописных качеств, картина отправляется на чердак»… «Искусство до такой степени заключается в форме, что только от этой формы зависит и идея». Отсюда неизбежно следует, что «искусство не должно быть тенденциозно», разумея под тенденциозностью дисгармонию, происходящую от преобладания идеи над формой, с которой не сумел справиться художник. Возможность такой дисгармонии Крамской объяснял тем, что недостаточно хорошо усвоенная художником идея не может претвориться у него в образ. «Одна свобода исполнения и, так сказать, легкость труда, не говоря уже о богатстве колорита, есть и составная часть обворожительности, и необходимое качество для приковывания глаза».

Гармония идеи и формы достигается соблюдением вечных, незыблемых законов эстетики. Крамской признавал эти законы. Законы, говорил он, существуют помимо личного вкуса и темперамента художника. «С ними приходится ведаться всю жизнь: не сумел им подчиниться – погиб, а поскольку каждый из нас в состоянии их понять и свободно подчиниться им, – настолько долговечен».

Как видит читатель, эстетические воззрения Крамского составляют замкнутую цепь, из которой нельзя вынуть ни одного звена, не нарушив общей целостности.

Правда, нового и оригинального здесь немного. То же приблизительно, что говорит Крамской, уже много лет тому назад было высказано Белинским. Но именно потому, что с тех пор прошло много лет, много было иных, противоположных веяний и проповедь Белинского успела хорошо забыться, явилась необходимость напомнить о ней снова. К тому же взгляды, хорошо усвоенные в литературе, не успели еще проникнуть в живопись; там они были положительно новы. Высказывая свои воззрения на искусство, Крамской не думал открывать Америку; напротив, он часто говорил, что повторяет азбучные истины, которые можно найти в прописях (что, между прочим, было слишком уж скромно), но прибавлял при этом, что не перестанет повторять их, пока не убедится, что они всеми усвоены. Много раз сетовал он на отсутствие авторитетного критика, своего Белинского в живописи: «Нет голоса достаточно авторитетного, чтобы вывести из мрака всех потерявшихся и потерянных». «Нужен голос, громко, как труба, провозглашающий, что без идеи нет искусства, но в то же время, и еще более того, без живописи, живой и разительной, нет картин, а есть благие намерения и только».

Глава VII. Крамской как человек и семьянин

Тяжелая болезнь. – Боязнь смерти. – Заботы о семье. – Сосредоточение на портретной живописи. – Постройка дачи. – Под дамокловым мечом долга. – «Купите меня!» – Картина Крамского «Неутешное горе». – Как отзывались на Крамском несогласия в среде передвижников. – Смерть за работой.

Осенью 1877 года здоровье Крамского все более вызывает тревогу; доктора объявили, что в марте ему придется на время оставить столицу. Но Крамской не унывал и в январе 1878 года стал строить планы летней поездки по Волге на парусной лодке. В ней должны были принять участие лучшие силы тогдашнего искусства: Шишкин, Брюллов, Ярошенко, Мясоедов, Савицкий, Васнецов и Крамской. Кроме того, предполагалось пригласить еще кого-нибудь из литераторов; указывали на Пыпина. Поездка должна была начаться первого июня и продлиться четыре месяца, но, к сожалению, не состоялась.

Крамской И.Н. Портрет художника И.И. Шишкина. 1873.

К концу зимы Крамской был занят выбором и отправкой на парижскую Всемирную выставку картин передвижников, которые выставили свои произведения совместно с академическими. В октябре он съездил ненадолго в Париж и, осмотрев выставку, лишь утвердился в прежнем мнении, что русским художникам можно и должно учиться у западных технике, но что в остальном они могут быть предоставлены своим средствам. Вернувшись из Парижа, Крамской занялся проектом отдельного здания для

выставок картин Товарищества передвижников, которое предполагалось построить в Адмиралтейском саду. Крамской делал расчеты, советовался с архитекторами, но в итоге проект не был осуществлен.

И.Н. Крамской с женой 1863—1864. ***Фотография.***

В конце 1879 года он опасно заболел. В течение нескольких дней он был на краю могилы, а когда начал поправляться, то встал с постели уже не тем человеком, каким был до болезни. Возможность близкой смерти заставила его задуматься о судьбе горячо любимой семьи, ничем пока не обеспеченной. До сих пор, как ни велика была привязанность Крамского к детям, главная забота его всегда сосредоточивалась на искусстве, ради которого приходилось иногда приносить в жертву семейные интересы. «Моя жена и шесть человек детей следуют за мной с завязанными

глазами, – с гордостью говорил он Верещагину, – и какие бы я выкрутасы ни выделывал, верят мне и идут за мной». Семья, действительно, верила в него и шла за ним с завязанными глазами. На фоне его писем вырисовывается легкий симпатичный силуэт его жены, этой типичной русской женщины, полной интереса к деятельности любимого человека, готовой на всякую жертву во имя его идей. «Не знаю также, отчего я угадал человека, но я угадал его, потому что во всех критических случаях жизни (когда именно человек и сказывается) этим человеком все приносилось в жертву, если по моему мнению мое искусство этого требовало», – говорил о своей жене Крамской Третьякову, откровенно высказывая причины своих новых забот. «Если она говорит мне что-нибудь относительно моих работ, я беспрекословно подчиняюсь. Одиннадцатилетний опыт сделал меня таким», – писал он в другой раз.

Теперь, после болезни, едва не унесшей его в могилу, Крамской не мог по-прежнему относиться к семье.

– Что-нибудь одно, – говаривал он бывало, – или он, талант ваш, или вы, человек, убейте в себе человека – получится художник; погонитесь за человеком, полагая, что талант не уйдет, – и он уйдет наверное.

Теперь Крамскому приходилось гнаться за человеком, ясно сознавая, что при этом «талант – уйдет наверное». С этих пор во внутреннем мире его начался постоянный разлад между страстно преданным своему делу художником и горячо любящим отцом семейства; разлад этот продолжался до последних дней его жизни и, вероятно, ускорил ход долголетней болезни. Художник жаждал вновь изведать творчества; там, в мастерской, задернутая коленкоровой занавеской, стояла начатая картина. Он должен был написать ее, не мог не написать, потому что иначе «мир лишится недурной картины». Отцу же семейства предстояло добывать ежегодные восемь тысяч на текущие расходы, и он добывал их портретами. Все, что добывалось, расходовалось немедленно; не оставалось ничего для обеспечения детям и жене безбедного существования в случае смерти отца. Надо заметить к тому же, что Крамской отличался крайней непрактичностью в денежных делах. Свои прекрасные портреты он обыкновенно ценил слишком дешево и уступал с первого слова. Кроме того, много денег уходило у него на благотворительность. Он никогда и никому не мог отказать в денежной поддержке. Несмотря на то что содержание собственной семьи стоило ему дорого, он еще взял к себе осиротевших племянника и племянницу и, дав им хорошее образование, обеспечил таким образом их будущее. Итак, в семье было четверо своих детей и двое чужих. Под

влиянием постепенно развивавшегося недуга, являвшегося следствием простуды, вызванной работой в сырых мастерских, мысль о грозящей бедности разрасталась в уме Крамского почти до болезненных размеров. Получив однажды значительную сумму за портреты (семь-восемь тысяч) и боясь, что деньги будут скоро израсходованы, Крамской решил обратить их в недвижимую собственность и записать ее на имя дочери. Ввиду своего слабого здоровья, ввиду того, что доктора запретили ему оставаться летом в столице, он задумал построить дачу, рассчитывая истратить на нее свои семь-восемь тысяч, и сейчас же заложить. Выбрано было живописное место на станции Сиверская Варшавской железной дороги, где и была построена прекрасная дача с отлично устроенной мастерской, приспособленной главным образом для начатой картины; но обошлась она благодаря непрактичности ее владельца вместо восьми тысяч – в тридцать пять. Кроме того, обнаружилось, что дач нигде в залог не принимают, чего не знал Крамской. Образовался долг и вместе с тем новые заботы об уплате его. А картина все еще стояла за коленкоровой занавеской; по-прежнему стремился к ней художник, но она требовала сосредоточения всего внимания, всех сил его, а они разменивались по мелочам и тратились на портреты. В свободные от работы над портретами промежутки создавались другие картины, менее сложные, а эта не подвигалась вперед: ее нельзя было писать урывками, как другие вещи. Во что бы то ни стало нужно было найти выход, нужно было найти возможность в течение нескольких месяцев отдавать ей безраздельно все свое время.

Гордый по натуре, почти с детства никогда не пользовавшийся ничьей материальной поддержкой, Крамской должен был сломить свою гордость и просить помощи у посторонних. Начиная с конца 1880 года он несколько раз обращался к разным лицам с просьбой купить его, или взять в аренду на год, по тысяче рублей в месяц, с тем чтобы все сделанное им в течение года принадлежало купившему его лицу, а он мог воспользоваться свободой для окончания картины и для поездки на Восток, которой требовала эта картина. «Я продаю себя, кто купит?» – говорил он в своих письмах к лицам, у которых просил поддержки. Больно читать эти письма, так много в них сквозит страдания, обманутых надежд и протеста загубленной жизни. «Подумайте, дело терпит, хотя я уж изнемог. Потому что если я опять примусь за портреты, то эта теперешняя моя тоска будет уже последняя вспышка сожаления художника о неудавшейся жизни», – писал он Третьякову. «Я устал, – писал он в другой раз, – иметь дело с публикой по заказам; воротиться к

юности нельзя, чтобы начать сызнова и поставить себя так, как все художники себя ставят, то есть работают, что хотят, а публика покупает. Для меня это благополучие не осуществилось. Я сделался портретистом по необходимости. Быть может, я и в самом деле ничего более, как портретист, но я пробовал раза два, три того, что называют творчеством, и вследствие того попорчен, а потому не хочу умирать, не испробовав еще раз того же». При всей своей нелюбви к работе по заказу Крамской, в силу своей добросовестности, в силу привычки вкладывать всю душу в каждое взятое на себя дело, в силу, наконец, своей увлекающейся натуры, не мог относиться к нелюбимым портретам только как к средству добыть деньги. Напротив, всякий раз, когда он брался писать портрет, он старался сделать chef-d'oeuvre, терзался и переделывал, если это не удавалось, и всегда беспристрастно судил о собственной работе, не скрывая ее недостатков, если мог их заметить. Неудивительно после этого, что для творчества оставалось мало времени.

Летом 1882 года Крамской был очень занят приготовлениями к предполагавшемуся во время Всероссийской выставки съезду художников. К этому съезду вырабатывалась в то время программа, обнимавшая различные вопросы, касающиеся процветания искусства в России, как общие (устройство художественных выставок, музеев, рисовальных школ), так и педагогические, юридические, касающиеся художественной собственности, и специальные, относящиеся к технике живописи и скульптуры. На этот съезд он возлагал большие надежды не в смысле практических результатов, которых ожидать было преждевременно, но в смысле публичной санкции защищаемых им взглядов, так как они явились бы в стенографических отчетах в виде резолюций, выражающих мнение общественное, а не единичное, которое всегда может быть истолковано как происки известной партии. Съезд этот не состоялся.

В 1883 году в жизни Крамского не было особенно выдающихся внешних событий. Те же портреты, те же заботы о средствах, та же развивающаяся болезнь. Из работ его этого года особенно выделяется картина «Неизвестная», сильно заинтересовавшая публику, желавшую во что бы то ни стало узнать, кто такая эта «Неизвестная». Весной 1884 года Крамской был послан в Ментон, куда поехал в сопровождении дочери и где пользовался услугами доктора Белоголового. Письма его из Ментона исполнены восторженных отзывов о тамошней природе. В апреле он посетил Всемирную выставку в Ницце, где осмотрел художественное отделение, а в мае побывал в Париже, где к этому времени был открыт Салон. Отзывы его об этих двух выставках

мало разнятся ото всего высказанного им раньше: искусство на Западе падает, вымирает; везде отсутствие простоты, манерность, безыдейность; из трех тысяч пятисот работ, выставленных в Салоне, едва найдется шестьдесят-семьдесят, перед которыми можно остановиться с удовольствием. Наиболее выдаются Мункачи и Месонье.

В 1884 году была написана одна из лучших картин Крамского – «Неутешное горе». О достоинствах ее говорит в своих «Воспоминаниях» И. Е. Репин: «Странно даже, казалось, что это не картина, а точно живая действительность». Эту даму совсем жалко было, как настоящего живого человека. Вот что говорил о ней сам Крамской: «Я в данном случае хотел только служить искусству. Если картина никому не будет нужна теперь, она не лишняя в школе русской живописи вообще. Это не самообольщение, потому что я искренно сочувствовал материнскому горю, я искал долго чистой формы и остановился наконец на этой форме, потому что более двух лет эта форма не возбуждала во мне критики». «Если картина эта не будет продана, я ее самым спокойным образом поворачиваю к стене и забываю о ней, я свое дело сделал». Сюжет, действительно, был очень близок Крамскому: в короткий срок он потерял двоих сыновей, Марка, умершего в 1876 году, и старшего сына, Ивана, который умер в 1879-м. «Неутешное горе» он пережил сам; вот почему, может быть, вышла «не картина, а живая действительность». Впечатление глубокого трагизма, производимое этой картиной, которая отчасти представляет портрет жены Крамского, усиливается крайней простотой исполнения. Вы не видите ни тела умершего ребенка, ни бурных излияний материнского горя, ни сочувствующих лиц близких, окружающих ее нежными попечениями. Она стоит одна, эта убитая горем мать, в застывшей, неподвижной позе; взгляд устремлен перед собою или, скорее, внутрь себя. Чуть тронутые сединою волосы вчера были гладко причесаны, но сегодня она их не касалась, только руками пригладила отдельные отставшие прядки. Черное траурное платье, совсем-совсем простое, только что надето; это видно по свежести крепового рюша. Одной рукой прижимает она ко рту платок, смоченный слезами, которые теперь уже не льются; но глаза красные, веки опухли… Другая рука покоится на спинке кресла, с которой свешивается обшитый тонким кружевом рукав хорошенького атласного платьица. На кресле ящик с цветами, кусок легкой материи, которым сейчас покроют покойника, а на полу у самого кресла горшки тюльпанов, гиацинтов, свежих, красивых… Все готово!.. Дверь в соседнюю комнату приотворена, но ничего там не видно, только на паркете отражается

красноватый свет от восковых свечей…

Остальными работами Крамского 1884 года были главным образом этюды и портреты. В 1885 году между прочими работами, среди которых главное по числу место занимают портреты, он написал еще три образа: образ царицы Александры для церкви в Ментоне и два образа для русской церкви в Копенгагене. В 1884 году начата и в 1885 году писалась неоконченная картина «Иродиада перед головой Иоанна Крестителя», где фигура Иродиады только еще намечена, но мертвая голова Иоанна великолепна: лицо его сохраняет выражение твердости и величия даже после смерти. В списке работ 1887 года мы видим только портреты, среди которых превосходно исполненный портрет А. Г. Рубинштейна. Он изображен во весь рост, сидящим за роялем, в ярко освещенной и наполненной публикой зале Дворянского собрания; среди публики много музыкальных известностей. Кроме того, в 1885 году Крамским был составлен проект памятника императору Александру II; в составлении этого проекта помогал ему И. П. Ропет.

В последние годы жизни Крамскому пришлось убедиться, что Товарищество передвижных выставок, в котором он видел пока единственное орудие борьбы с Академией, близится к распадению. Тяжело было для него это открытие. Он употреблял все остававшиеся у него еще силы для предотвращения вероятного конца. Он боялся его тем более, что в новейшем поколении художников успел разочароваться, не видел в них бойцов за свою идею и считал, что дело его надолго замрет, как только сойдут со сцены люди его поколения. Ему хотелось до своей смерти видеть упроченным влияние Товарищества на академическое направление в искусстве. Эти старания не обошлись для него без многих неприятностей. «После собраний передвижников, – говорит П. М. Ковалевский, – он лежал сутки и более совершенно разбитый физически и нравственно. Часто жаловался он, что „глубоко расходится со своими близкими“, разумея под близкими членов Товарищества, с которыми расходился в вопросах об искусстве, и что „вокруг него образовалась пустота“. Наконец, в последнее лето своей жизни он имел с Товариществом крупную неприятность, которая, по словам П. М. Ковалевского, усугубила его болезнь и ускорила его смерть, отнявши возможность работать над картиной в течение летних месяцев. Картина, писавшаяся слезами и кровью, как часто говорил художник, все стояла за коленкоровой занавеской, которая не отдергивалась даже для жены и дочери. Никто не знал, что заключает она; но когда после смерти Крамского ее

наконец увидели, у Репина невольно вырвался крик восторга: „Это гениально!“»

Начатое было гениально; во что бы то ни стало надо было закончить. Вперед! Но чтобы идти вперед неуклонно, нужно сильное сердце, а оно отказывалось работать; вместо него справа образовалось новое: расширенная аорта крепко стучала во второе ребро, и оттуда шла рвущая боль через правую сторону груди в руку до локтя. Сильный сухой кашель – следствие сдавленного легкого – потрясал грудь больного, которого по этому кашлю знакомые безошибочно узнавали, даже если он находился в другом конце многолюдной залы. Поддерживали его только постоянные подкожные впрыскивания морфия. Уже несколько лет тому назад он был приговорен к смерти, и С. П. Боткин удивлялся крепости организма, так долго боровшегося с болезнью. Сам Крамской не заблуждался относительно своего печального положения. Более чем за год до смерти он узнал название своей болезни, которое от него тщательно скрывали, и познакомился с ее роковыми последствиями. Приехав однажды на дачу к С. П. Боткину и оставшись ночевать, он по привычке читать на сон грядущий взял со стола первую попавшуюся под руку медицинскую книгу и прочел под словами «грудная жаба» точное описание давно знакомых ощущений. Часто попадаются в его последних письмах намеки на близость развязки. «Я становлюсь все дороже по мере приближения к…» – писал он в январе 1887 года Третьякову. В другой раз он писал доктору Белоголовому в Ментон, что находит даже некоторый интерес следить за тем, как у него «там все это совершается».

Но, несмотря на болезнь, характер его оставался деятельным и общественным по-прежнему; интерес к окружающему сохранял прежнюю силу. «Сознание близости кончины, – говорит Репин, – еще более усилило в нем всегда свойственную ему любовь к людям». «Голос его был слаб, глаза светились кротким любовным светом. Теперь он любил всех и прощался со всеми…» «По субботам у них собиралось много молодежи, сверстников детей его. Кабинет его был полон юношами и товарищами. Спорили, играли в винт и даже много курили. Все это ему было приятно, на все это он смотрел, душевно улыбаясь. Теперь видно было, что им всецело овладела любовь к людям, особенно к своим близким, кровным, к детям». Для них Крамской работал, как и здоровому иной раз не под силу: «Стонет, вскрикивает от боли и продолжает с увлечением».

Среди тяжких страданий, неусыпных трудов, забот и неприятностей жизнь Крамского в последние годы озарилась большой радостью. Он открыл в своей молоденькой дочери

выдающийся художественный талант. Он даже боялся признаться себе в этой радости, так горько казалось ему возможное разочарование. «Девочка, – говорил он, – а так сильна, как будто уже мастер. Подумаю иногда, да и станет страшно, ну, а как это пустоцвет?» И тут же ему представляется страшным и противоположное: если это в самом деле талант, «то опять личная жизнь грозит превратиться в трагедию. Ведь это женщина!»

В 1887 году Крамской наконец расплатился с долгами, в которые вовлекла его постройка дачи, и вздохнул свободнее. Но недолго пришлось ему наслаждаться относительным покоем; он умер 25 марта 1887 года. Смерть застигла его за работой, за нелюбимой работой над портретом. «Бодро и весело, – пишет И. Е. Репин, – чувствовал он себя в последнее утро. Без умолку вел оживленный разговор с доктором Раухфусом, с которого писал портрет. И за этой беседой незаметно и виртуозно вылепливалась характерная голова доктора. Но вот доктор замечает, что художник остановил свой взгляд на нем дольше обыкновенного, покачнулся и упал прямо на лежащую на полу перед ним палитру; едва Раухфус успел подхватить его – уже тело».

Крамской умер, далеко не успев выполнить тех задач, которые наметил себе несколько лет назад. Он мечтал, написав картину «Радуйся, царю иудейский!», перейти к сюжетам из современной жизни. Правда, уже тогда у него прокрадывалось сомнение в возможности осуществить все задуманное и он часто иронизировал над собой, говоря, что рассуждает так, как будто у него пятьдесят лет впереди. Какие мотивы предполагал он затронуть в этих работах, как отразились бы на его произведениях прошедшие перед его глазами течения русской жизни – об этом могут сказать только близко знавшие его люди. Во всей обширной переписке Крамского мы не встретили ни одного намека на вероятные сюжеты, кроме общего решения перейти в будущем к современности. Потомство будет знать Крамского лишь как первого деятельного бойца за свободу искусства в России. Крупных результатов на этом поприще он не достиг. Но для одной жизни более чем достаточно и того, что успел сделать Крамской. Своей плодотворной деятельностью в качестве художника и художественного критика он сослужил неоценимую службу искусству, обществу и будущему поколению художников. Его оригинальные и неотразимо прелестные картины составляют ценный вклад в историю искусства. Благодаря вложенным в них идеям они имеют несомненное воспитательное значение для публики; кто видел эти картины хотя бы один раз, тот знает, что забыть их невозможно. Молодым художникам он показал пример, каким образом следует относиться к искусству, и в своих письмах

и критических статьях оставил им завещание, которому нет цены; собрание его писем сделалось теперь для них настольной книгой.

Крамской И. Н. Букет цветов. Флоксы. 1884.

Как высоко ценила молодежь Крамского, можно было увидеть на его похоронах. «Молодежь, – говорит П. М. Ковалевский, – пронесла гроб великого мастера на своих руках по собственному побуждению через весь Васильевский остров до кладбища». «Я не помню сердечнее и трогательнее похорон!.. – пишет Репин. – Когда гроб его был опущен в могилу и когда склеп заделывали над его гробом, целый час многочисленная толпа провожавших хранила мертвое молчание, стоя не шевелясь. Солнце ярко заливало всю эту трогательную сцену на Смоленском кладбище».

Источники

1. *Иван Николаевич Крамской.* Его жизнь, переписка и художественно-критические статьи. Издал Алексей Суворин. С факсимиле и двумя портретами. – СПб., 1888.

2. *В. А. Воскресенский.* Эстетические воззрения И. Н. Крамского. Статья.

3. Иллюстрированный каталог картин, рисунков и гравюр покойного И. Н. Крамского (1837—1887), содержащий автобиографию художника, портрет его и 20 фототипических снимков с его работ. Составил и издал Н. П. Собко. СПб., 1887.

4. *В. В. Стасов.* Иван Николаевич Крамской. – «Исторический вестник», 1887, май.

5. *В. В. Стасов.* И. Н. Крамской по его письмам и статьям. – «Вестник Европы», 1887, № 11, 12.

6. Письма Ф. А. Васильева к И. Н. Крамскому. – «Вестник изящных искусств» (издаваемый при Императорской Академии художеств). Т. VII. 1890. Вып. 4 – 6.

7. *И. Е. Репин.* Воспоминания. – «Русская старина», 1888, май.

8. *П. М. Ковалевский.* Иван Николаевич Крамской. Заметка к очерку о нем И. Е. Репина. – «Русская старина», 1888, № 6.

9. *С. Тр-в.* И. Н. Крамской в его взглядах на искусство. – «Исторический вестник», 1888, № 7.

notes

Примечания

1

Статью «Взгляд на историческую живопись».

2

В последний момент отказался от протеста П. Заболотский, а к протестующим присоединился скульптор В. П. Крейтан.

3

«Христос в пустыне», 1872 год.